

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANA BİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

TARİHTEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE
KULLANILAN NOTA YAZIM TEKNİKLERİ VE UDİ AHMED
RIFAT'IN MİFTAH-I NOTA'SI (TAHKİK VE
TRANSLİTERASYON)

Ahmet BÜLBÜL

2501121326

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Fazlı ARSLAN

İstanbul, 2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : AHMET BÜLBÜL Numarası : 2501121326
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Danışmanı : PROF. DR. FAZIL ARSLAN
Tez Savunma Tarihi : 07.08.2017 Saati : 11:00
Tez Başlığı : "TARİHTEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE KULLANILAN NOTA YAZIM
TEKNİKLERİ VE UDİ AHMED RIFAT'IN MİFTAH-I NOTA'SI (TAHKİK VE
TRANSLİTERASYON)"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. FAZIL ARSLAN		Kabul
2- DOÇ. DR. ERHAN ÖZDEN		
3- DOÇ. DR. A. BAŞAK İLHAN HARMANCI		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- YRD. DOÇ. DR. HİKMET TOKER		Kabul
2- YRD. DOÇ. DR. RECEP USLU		

ÖZ

TARİHTEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE KULLANILAN NOTA YAZIM TEKNİKLERİ VE UDI AHMED RIFAT'IN MİFTAH-I NOTA'SI (TAHKİK VE TRANSLİTERASYON)

AHMET BÜLBÜL

Bu çalışmada, Türk Müziği'nde tarihten bugüne kullanılmış olan notalama teknikleri açıklanmış ve Udi Ahmed Rifat'ın *Miftah-ı Nota* adlı eski Türkçe eseri latinize edilmiş ve incelenmiştir. Fonetik ve Diyastematik notalar olarak iki başlıkta kronolojik olarak incelenen bu notasyon teknikleri detaylarıyla birlikte açıklanmıştır. “Miftah-ı Nota” adlı eserde önerilen yöntem, ses sistemi ve nota özellikleri bakımından incelenerek tarihsel süreçte bu sınıflandırmanın neresine düştüğü, Türk Müziği'ni anlatma konusunda yeterlilikleri ve diğer nota teknikleriyle benzerik ve farklılıkları ortaya konmuştur. Türk Müziği'ni kağıda dökme konusunda kullanılan notasyon tekniklerinin yeterlilikleri üzerine vuku bulan tartışmalar yeni değildir. Son bin yılda Kindî ile başlayan ebced harf notası ve varyasyonlarıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu bünyesindeki müslüman ve gayri müslim müzikologların geliştirdiği değişik yapıda harf ve şekil notaları ve 19. yüzyılda müzik hayatımızda yerini sağlamlaştıran porteli Batı notasını kapsayan öneriler ve denemeler olmuştur. Bu bağlamda *Miftah-ı Nota*, yazıldığı döneme damgasını vuran porteli Batı notasının Türk Müziği için uygun hale getirilmesi çabalarının bir parçası olarak önemli bir yere sahiptir.

Anahtar Kelimeler : Makam, Müzik, Nota, Osmanlı, Fonetik, Diyastematik, Ebced, Hamparsum, Neume, Porte

ABSTRACT

TARİHTEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE KULLANILAN NOTA YAZIM TEKNİKLERİ VE UDİ AHMED RİFAT'IN MİFTAH-I NOTA'SI (TAHKİK VE TRANSLİTERASYON)

AHMET BÜLBÜL

In this study, notation techniques developed and used in traditional Near Eastern Makam Music -and more specifically in traditional Turkish Makam Music - have been thoroughly explained and the musical treatise of Ahmed Rıfat in Ottoman Turkish, “Miftah-ı Nota” (Clef of Notation) has been transliterated in modern Turkish alphabet with an analysis. These notation techniques have been explained under two categories, namely phonetic and diastematic notations. After establishing the context, the notation system of “Miftah-ı Nota” has been analyzed in detail and its features have been assessed to identify which category this notation technique falls into. Besides, its efficiency in representing Turkish Makam Music on paper has been discussed. Although seemingly a recent phenomenon, debates over the perfect notation for Turkish Makam Music has a long history. Over the past millenium, ranging from Kindî's *abjad* phonetic notation in the 10th century and its variations to various other phonetic notations developed by muslim and non-muslim musicologists in the Ottoman Empire and the Western notation which consolidated its supremacy over all others especially in the 19th century, countless notation techniques have been developed and offered to write this music. In this context, “Miftah-ı Nota” has an important place in representing the attempts to adapt Western notation in order to obtain a notation method sufficiently Turkish but also Western at the same time.

Keywords: Maqam, Music, Notation, Ottoman, Phonetic, Diastematic, Abjad, Hamparsum, Neume, Staff

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Geleneksel Yakın Doğu ve Türk Makam Müziği'nde tarih boyunca kullanılmış olan notasyon teknikleri açıklanmış ve bu tekniklerden bir tanesinin önerildiği 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış Udi Ahmed Rıfat'ın *Miftah-ı Nota* adlı eseri latinize edilerek incelenmiştir. Çalışmada Kindî ve ebced notasından günümüze kadarki tarihsel süreçte, bu notalama yöntemleri hakkında yazılmış yerli ve yabancı kaynaklar incelenmiş ve bu yöntemler detaylıca açıklanmıştır. *Miftah-ı Nota* adlı eser latinize edilerek bu tarihsel süreçteki yeri saptanmış, kendi dönemindeki uygulamalarla karşılaştırılarak nota yazımı konusunda yeterli ve yetersiz yanları ortaya konmuştur.

Zorlu bir araştırma, inceleme ve çeviri serüveninin sonucu ortaya çıkan bu tezin hazırlanmasında yardımını ve desteğini esirgemeyen değerli tez danışmanım Prof. Dr. Fazlı Arslan'a ve pek kıymetli hocam Doç. Dr. Erhan Özden'e; Türk Makam müziği ve Osmanlı kültürü konusunda bana öğrettikleriyle bu çalışmayı yürütebilmemi mümkün kılan üstadım Sn. Neyzen Mustafa Hakan Alvan'a; eski Türkçe eserlerin incelenmesi konusunda çok kez desteğini sunan sevgili dostum Ergin Ali'ye, bu süreçte maddi ve manevi desteğini hiç esirgemeyen sevgili Deniz Kılınç'a teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, 2017

Ahmet Bülbül

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ŞEKİL VE TABLOLAR LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE NOTA YAZIMININ TARİHÇESİ

1.1. Fonetik Nota (Harf) Yazıları	7
1.1.1. Ebcet Harf Nota Sistemi	11
1.1.1.1. Kindî (790-894)	13
1.1.1.2. Farâbî (872-950)	17
1.1.1.3. Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî (1216?-1294)	18
1.1.1.4. Kutbuddîn-i Şîrâzî (1236-1311)	26
1.1.1.5. Abdülkadir Merâgî (1360?-1435)	32
1.1.1.6. Abdülbâki Nâsır Dede (ö. 1821)	35
1.1.2. Ebcet Dışı Harf ve Şekil Nota Sistemleri	41
1.1.2.1. Şeyh Kutb-ı Nayî Osman Dede (1652?-1730?)	41
1.1.2.2. Dimitrie Cantemir (1673-1723)	43
1.1.2.3. Hamparsum Limociyan (1768-1839)	51
1.1.2.4. Tanburi Artin	57
1.1.2.5. Eceabatlı Hrisantos (1770-1846) ve Modern Bizans Notası	60
1.2. Diyastematik Nota Yazıları	70

1.2.1. Porteli Batı Müziği Notalama Tekniği	70
1.2.1.1. Ali Ufkî Bey (1610-1675).....	80
1.2.1.2. Rauf Yekta Bey (1871-1935)	86
1.2.1.3. Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi	92
1.2.1.4. Töre-Karadeniz Sistemi	94
1.2.1.5. Diğer öneriler	98

İKİNCİ BÖLÜM

MİFTAH-I NOTA ADLI ESERİN İÇERİĞİ VE TRANSLİTERASYONU

2.1. Miftah-ı Nota Adlı Eserin İçeriği	103
2.2. Miftah-ı Nota Adlı Eserin Transliterasyonu	105

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİFTAH-I NOTA ADLI ESERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Ses Sistemi ve Perdeler	123
3.2. Nota Sistemi	126
SONUÇ	131
BİBLİYOGRAFYA	134
EKLER	142

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Ebced Harfleri ve temsil ettikleri sayılar	11
Tablo 2: Kindî'nin diatonik oktav dizisi	14
Tablo 3: Kindî'nin Risalesinde ud'da perdeler	15
Tablo 4: Kindî'nin iki oktav alandaki sesleri	15
Tablo 5: Diatonik Pisagor dizisi	20
Tablo 6: Safiyüddin'in sisteminde perdeler	21
Tablo 7: Safiyüddin'in gösterdiği ud'da perdeler	23
Tablo 8: Abdülhakî Nasır Dede ile Urmevî perdelerinin karşılaştırılması	37
Tablo 9: Nayî Osman Dede yazısında perdeleri gösteren harfler	42
Tablo 10: Kantemiroğlu Perde İmleri ve Anlamları	44
Tablo 11: Kantemiroğlu'nda vezinler ve süreler	46
Tablo 12: Tanburi Küçük Artin'in perde işaretleri	58
Tablo 13: Hrisantos'un diatonik "Ni" (Rast) dizisi	62
Tablo 14: Bizans sistemin aralıklarının Pisagor dizisi aralıklarıyla karşılaştırılması	62
Tablo 15: Bizans sisteminde makamlar	63
Tablo 16: Bizans notasında perde işaretleri ve solmizasyon heceleri	64
Tablo 17: Bizans notasında arıza işaretleri ve Tmimata cinsinden değerleri	68
Tablo 18: Arezzo'da altılı diziler ve diziler arası geçiş yolları	73
Tablo 19: Magnus Liber Organi'de litagürler ve değersel karşılıkları	75
Tablo 20: Ars Nova dönemi nota işaretleri	77
Tablo 21: Ars Nova Prolation türleri	77
Tablo 22: Nota ve Susku işaretlerinin tarihsel gelişimi	79
Tablo 23: Ali Ufkî'nin usûl işaretleri	83
Tablo 24: Rauf Yektâ'nın ebced notasında süre işaretleri	89
Tablo 25: Rauf Yektâ'nın arıza işaretleri ve değerleri	90
Tablo 26: Töre-Karadeniz sisteminde kullanılan aralıklar ve değerleri	95
Tablo 27: Töre-Karadeniz sisteminde arıza işaretleri ve değerleri	96
Tablo 28: Töre-Karadeniz sisteminde oktavlarda ismi değişen perdeler	97
Tablo 29: Mildan Niyazi Ayomak sisteminde arıza işaretleri ve değerleri	99
Tablo 30: Miftah-ı Nota'da dört oktavlık sahada gösterilen perdeler	126
Tablo 31: Miftah-ı Nota'da seslere karşılık gelen harfler	127

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Antik Yunan Harf Notası	7
Şekil 2: Boethius ve Odo Yazıları	8
Şekil 3: Dasia Yazısı	10
Şekil 4: Dasia yazısıyla yazılmış organum örneği	10
Şekil 5: Risâle fi Hubr'dan nota örneği	16
Şekil 6: Diyatonic Pisagor dizisinde aralıklar	20
Şekil 7: Kitâbü'l-Edvâr'dan Geveşt Makamında Remel Savt	24
Şekil 8: Geveşt Savt	26
Şekil 9: Dürretü't-Tâc'dan Hafif Usulünde Muhayyer-i Hüseyinî Eser	28
Şekil 10: Dürretü't-Tâc'dan Eserin Notası (Devamı)	29
Şekil 11: Tahiriyye'den nota örneği	40
Şekil 12: Kantemiroğlu notasının Batı notasındaki karşılıklarını gösteren belge	49
Şekil 13: Kantemiroğlu'nun Nihavend Peşrevi	50
Şekil 14: Hamparsum perde işaretleri	53
Şekil 15: Hamparsum notasında süre ve sus işaretleri	54
Şekil 16: Hamparsum notası örneği	55
Şekil 17: Hamparsum notasında usul kalıp işaretleri	55
Şekil 18: Hamparsum usul işaretlerine örnek: Fahte Usülü	55
Şekil 19: Hamparsum usul işaretlerine örnek: Katakofti Usülü	56
Şekil 20: Hamparsum notasında bazı işaretler ve anlamları	56
Şekil 21: Bizans notası örneği	64
Şekil 22: Modern Bizans Notasyonu örneği. (1848)	69
Şekil 23: Arezzo'nun solmizasyon hecelerini aldığı ezgi ve notası	72
Şekil 24: Fa çizgili diyastematik neume örneği	74
Şekil 25: Fa ve Do çizgileri çekilmiş diyastematik neume örneği	74
Şekil 26: Mensural notasyon nota ve susku işaretleri	76
Şekil 27: 15. yüzyılda kullanımda olan nota ve susku işaretleri	78
Şekil 28: Anahtarların tarihsel gelişimi	79
Şekil 29: Ali Ufkî'nin Mecmua'da kullandığı nota anahtarları	82
Şekil 30: Ali Ufkî'de arıza işaretleri	82
Şekil 31: Ali Ufkî notasının günümüz notasına çevirilişi	86
Şekil 32: Rauf Yektâ'nın ebced notasında perdeler ve harf karşılıkları	88
Şekil 33: Rauf Yektâ'nın ebced notası örneği	89
Şekil 34: Rauf Yektâ sisteminde ana dizi olarak Rast dizisi sesleri ve aralık oranları	90
Şekil 35: Rauf Yektâ sisteminde perdeler	91
Şekil 36: AEU sisteminde ana dizi olarak Çargâh dizisi sesleri ve aralık oranları	92
Şekil 37: AEU arıza işaretleri ve koma cinsinden değerleri	93
Şekil 38: AEU sisteminde perdeler	93
Şekil 39: Töre-Karadeniz sisteminde ana dizi olarak diatonik Do majör dizisi	95
Şekil 40: Töre-Karadeniz sisteminde perdeler	96
Şekil 41: Mildan Niyazi Ayomak sistemiyle yazılmış peşrevi	100

Şekil 42: Güntekin Oransay sisteminde ana dizi; aralıklar, ve arıza işaretleri	101
Şekil 43: Güntekin Oransay sisteminde bir oktavlık dizi	101
Şekil 44: Sarısözen-İlerici notasyonu ile yazılmış eser örneği	102
Şekil 45: Bülbul Peşrevi'nin günümüz notasına çevirilişi.	121
Şekil 46: Miftah-ı Nota'da dört oktavlık sahada perde isimleri	124



KISALTMALAR LİSTESİ

AEU : Arel-Ezgi-Uzdilek

A.e. : Aynı eser

a.g.e. : Adı geçen eser

a.y. : Aynı yer

bkz. : Bakınız

C. : Cilt

çev : Çeviren

Ed. : Editör

No. : Sayı

örn. : Örneğin

s. : Sayfa

t.y. : Tarih yok

GİRİŞ

Müzik tarihin her döneminde insan topluluklarının sosyal hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. Avcı-toplayıcı bir hayat tarzı sürdüren küçük gruplardan bilgi çağına tanıklık eden modern uluslara kadar insanın olduğu her yerde müzik de vardır. Tarih boyunca kültüründe müzik bulunmayan hiç bir topluluğa rastlanmamıştır.¹ Yapılan kazılarda tarih öncesi insan topluluklarına ait bulunan en eski nesneler arasında kemikten yapılmış flütler ve ahşap üzerine gerilmiş deriden yapılmış davullar yer almaktadır.² Düğünler, cenazeler, savaşlar, dini ritüeller, spor karşılaşmaları vs. insanların bir araya geldiği her yerde müzik de yer almıştır.³

İlkel topluluklarda müziğin dans ve şiirden farklı bir olgu olarak algılanmamış olması mümkündür. Örneğin pek çok dünya dilinde olduğu gibi ilkel bir yaşam sürdüren Lesotho yerlilerinin dilinde de şarkı söylemek fiili (**ho bina**) ayrıca dans etmek anlamına gelmektedir.⁴ İslam öncesi Bedevi Arap toplumunda da müziğin şiirle yakın ilişkisi vardı. Örnek vermemiz gerekirse Araplar deve kervanlarını yürütürken “**huda**” isimli sözlü basit ritimli melodiler mırıldanırlardı. Ayrıca “**gına**” isimli şiiri melodiyle okuma gelenekleri de vardı.⁵ Cami musikisi, kilise müziği gibi terimleri hala kullanıyor oluşumuz dini ritüellerin bir parçası olarak müziğin hala önemini korumaya devam ettiğini göstermektedir. Ayrıca bugün dahi sinemada, reklamcılıkta, dini ayinlerde müziğin insanları etkileme özelliği yaygın şekilde kullanılmaktadır.

İnsan aktiviteleri arasında, insanoğlu kadar eskiliği ve bütün insanlar için genel geçer olması açısından, müzik dile benzetilebilir. İnsan türünü diğer hayvan türlerinden ayıran en önemli özelliklerin arasında müzik yapmak da en az konuşmak kadar geçerlidir

¹ Daniel J. Levitin, **This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession**, New York, Dutton, 2006, s.5-6.

² Levitin, a.y.

³ Levitin, a.y.

⁴ A.e., s.7.

⁵ M. Nuri Uygun, **Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l Edvârı**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 1999, s.13.

dersek hata yapmış olmayız. İnsanlık tarihi boyunca müzik dille birlikte, ve birbiriyle sürekli etkileşimde olarak, var olmuştur ve gelecekte de var olmaya devam edecektir.

Müziğin dile benzerliği ve onunla yakın ilişkisi, müziğin yazıya geçirilmesinin de dilin yazıya geçirilmesiyle yakın ilişkisi olmasına sebep olmuştur. Bütün insan toplulukları günlük hayatlarında dili aktif bir şekilde kullanırken, halihazırdaki kanıya göre, milattan önce 3200 yılında Mezopotamya’da insanlar konuşulan dili yazıya geçirmenin yöntemi olarak yazıyı buldular. Çivi yazısı (**Cuneiform**) olarak adlandırılan ve taş, tahtaya ya da kilden tabletlere işlenen bu yazı türü konuşulan dilin kayıt altına alınması bakımından bir devrim niteliğindedir; zira kayıtlı tarihin başlangıcı kabul edilmektedir. Yazının Semitik medeniyetlere has bir olgu olmaktan çıkıp diğer medeniyetlere hızla yayılmasını şüphesiz Alfabetik yazının bulunması sağlamıştır. Fenikelilerin milattan önce 1500’lerde geliştirdiği Alfabetik yazı, işlevselliği ve pratikliğinden dolayı hızla Yunan, Arap ve diğer medeniyetler arasında yayılıp, kullanılabilir hale gelmiştir.

Konuştukları dili yazıya dökmeyi icat eden insanoğlunun, hayatında en az dil kadar önemli bir yeri olan müziği de yazıya dökmek isteyeceğini tahmin etmek zor değildir. Bildiğimiz en eski notasyon örneği milattan önce 2000’li yıllarda Antik Sümer şehri Nippur’da çivi yazısı ile tabletlere yazılmış ilahi notalarıdır.⁶ Döneme kıyasla gelişmiş bir müzik kültürlerinin olduğunu bildiğimiz Mısırlılar, Yahudiler ve diğer Semitik halkların müziklerini nasıl yazdıklarına dair elimizdeki bulgular sınırlı olduğundan, tam anlamıyla müziği kağıda dökerek bir notasyon tekniğini kullanan bildiğimiz ilk topluluk, vokal ve çalgısal sesleri yazmada alfabadeki harfleri kullanan Antik Yunanlılardır.⁷

Tarihten bugüne kullanılmış nota sistemleri iki başlık altında toplanabilir: Fonetik ve Diyastematik Notasyonlar.⁸ Fonetik notasyon nota yazımı için harf, kelime ya da

⁶ Anne Draffkorn Kilmer, Miguel Civil, "Old Babylonian Musical Instructions Relating to Hymnody". **Journal of Cuneiform Studies**, C.XXXVIII, No:1, 1986, s.94-98.

⁷ C.F. Abdy Williams, **The Story of Notation**, New York, Charles Scribner's Sons, 1903, s.2-3.

⁸ Richard Rastall, **The Notation of Western Music**, New York, St. Martin's Press, 1982, s.1.

aritmetik figürlerin kullanıldığı ve yukarıda da bahsettiğimiz üzere Antik Yunanlılardan başka, Çinliler, Hintliler, Araplar ve Türklerin kullandığı nota türüdür. Diyastematik notasyon ise sesin aşağı ya da yukarı doğru hareketini göstermek için belirli işaretlerin resimsel olarak aşağı ya da yukarı pozisyon almasına dayanan bir sistemdir ki içerisinde Yahudilerin, Bizanslıların, Ermenilerin nota sistemlerini, antik kilisenin neumelerini ve nihayetinde porte üzerine notalama tekniğini dahil edebiliriz.⁹

Avrupa’da Antik Yunanlıların kullandığı harf nota yazısı önce Latin harflerine uyarlandı. Müziğin yazılmasında Latin harflerinin kullanıldığı en eski eser milattan sonra 500’lerde Boethius tarafından yazılmıştır.¹⁰ Latin harfleri teorik yazılarda dizeleri göstermek için kullanılırken, Yunanlıların vurgu işaretlerinden neume denen başka bir sistem gelişmeye başladı. Antik Yunanca’da “başını sallama”, “işaret” anlamına gelen neumeler ortaçağ kiliselerinde ezginin yukarı ya da aşağı hareketini sözlerin üzerine konan işaretlerle göstererek okuyucuya hatırlatma görevini görüyordu.¹¹ Diyastematik neumeler ilerleyen yüzyıllarda, ileriki bölümlerde detaylıca açıklanacağı üzere, bugün bütün dünyada kabul görmüş porteli nota yazım tekniğine dönüşmüştür.

Geleneksel Türk Makam Müziği’nde ondokuzuncu yüzyılda porteli Batı müziği notalama sisteminin Mızıkacı Hümayun’un açılmasıyla kullanılmaya başlamasına kadar en yaygın nota sistemi fonetik sistemin içerisine giren harf notalarıdır. Bu harf notaları içerisinde ilk kullanılan nota Arap harflerinin kullanıldığı ebced notasıdır. İlk örneği ünlü Arap filozofu Kindî (790-874)’ye ait *Risâle fî Hubri Telif’il-Elhan* adlı eserde karşılaşılan ebced notası¹², tıpkı Antik Yunan ve Latin harf notaları gibi, eserleri kaydedip müzisyenin kullanımına sunmaktan çok, nazari açıklamalar ve makam dizelerini göstermek amacıyla kullanılıyordu.¹³ Kindî’den sonra ebced notası Farâbî (872-950), Safiyüddîn Abdülmümin Urmevî (1216-1294), Kutbuddîn-i Şîrâzî (1236-1311), Abdülkadir Merâgî (1360?-1435),

⁹ Williams, a.g.e., s.11.

¹⁰ Williams, a.g.e., s.3.

¹¹ Z. Gonca Tohumcu, **Müziği Yazmak: Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu**, İstanbul, Nota Yayıncılık, 2006, s.23.

¹² Gülay Karamahmutoğlu, “Geçmişten Günümüze Türk Müziği’nde Kullanılan Notalama Sistemleri,” **Türkler**, C.VIII, Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca, 2002, s.905-918

¹³ Yılmaz Öztuna, **Türk Mûsikîsi: Teknik ve Tarih**, Kent Basımevi, İstanbul, 1987, s.58.

Abdülbâki Nâsır Dede (ö. 1821) gibi nazariyatçılar tarafından aynen ya da geliştirilerek kullanıldı.¹⁴ Rauf Yekta Bey (1871-1935)’in de Medresetü’l-Huteba (Hatipler Okulu) için hazırladığı bir ebced notası vardır.¹⁵ Şeyh Kutb-ı Nayî Osman Dede (1652?-1730?) ve Dimitrie Cantemir (1673-1723) de Arap harflerine dayanan, yalnız ebced sistemine dayanmayan harf notaları geliştirdiler.

Türk Makam Müziğini harf notasıyla yazma yöntemleri sadece Müslüman müzikologlar tarafından geliştirilmemiştir. Hamparsum Limonciyan (1768-1839) ve Tanburi Küçük Artin Ermeni “**Khaz**” sisteminden harf notaları devşirmişlerdir ve bunlardan özellikle Hamparsum’un notası uzun süre Türk Makam Müziği yazımında yaygın olarak kullanılmıştır.

Türk Makam Müziğinin yazımında sadece harf notaları kullanılmamıştır. On yedinci yüzyılda Lehistan asıllı bir mühtedi olan Ali Ufkî Bey (Albert Bobowski) (1610-1675) Türk Makam Müziğini ilk defa porteli nota üzerine yazdı.¹⁶ Eceabadlı Hrisantos (1770-1846) da on dokuzuncu yüzyılda yine neumatik bir nota türü olan Bizans notasını güncellemiş ve Modern Bizans Müziği Sistemi’ni oluşturmuştur. Bu notayla Türk Makam Müziği parçaları da yazılmıştır.¹⁷

Türk Makam Müziği nazariyanını modern manada ilk defa çalışarak modern Türk müzikolojisini kuran kişi hiç şüphesiz Rauf Yekta Bey’dir.¹⁸ Rauf Yekta Bey’in bir sekizliyi (oktav) 24 eşit olmayan aralığa bölen sistemi günümüzde hala kullanılmaktadır. Bu sistemi porte üzerinde göstermek için geliştirdiği beş diyez ve dört bemollü teknik 1920’den 1933’e kadar kullanılmıştır.¹⁹ Rauf Yekta Bey’in diziyi 24 eşit olmayan aralığa bölen sistemi daha sonra Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Özdilek tarafından temel alınarak ana dizi “Çargah” (Do majör) kabul edilerek Rauf

¹⁴ Karamahmutoğlu, a.y.

¹⁵ Süleyman Erguner, **Rauf Yektâ Bey: Neyzen-Müzikolog-Bestekâr**, İstanbul, Kitabevi, 2003, s.175.

¹⁶ Tohumcu, a.g.e., s.188.

¹⁷ Murat Bardakçı, **Fener Beylerine Türk Şarkıları**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1993, s.15

¹⁸ Bülent Aksoy, “Makamın Tanımına Doğru”, Çev. K. Ağartan, **Musikişinas**, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, C.IV, 2000. s.70.

¹⁹ Tohumcu, a.g.e., s.131.

Yekta'ninkinden biraz farklı arıza işaretleriyle günümüzde kullandığımız sistem geliştirilmiştir.

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi bugün neredeyse bütün Türk Makam Müziği camiasında kabul görmüş olsa da, bu sisteme rakip olarak öne sürülmüş sistemler de yok değildir. Bunlardan ilki ve belki de en önemlisi Ekrem Karadeniz'in, hocası Abdülkadir Töre ile geliştirdiği ve Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları²⁰ adlı eserinde 1965 yılında fasikül halinde yayınlamaya başladığı bir sekizliyi eşit olmayan 41 parçası kullanılan eşit 53 parçaya bölen ve ana dizi olarak tıpkı Rauf Yekta sistemindeki gibi Rast dizisini alan sistemidir. Karadeniz bu ses sitemini porte üzerinde gösterebilmek için farklı şekillerde diyez ve bemol arıza işaretleri kullanmıştır.

Rauf Yekta ve Arel-Ezgi-Uzdilek sistemleriyle günümüz Türk müzikolojisinde esas sistem olarak yerini sağlamlaştırmış 24 eşit olmayan aralıklı ses sisteminin Türk ses sistemini açıklamada yetersiz kalması, yirminci yüzyılda müzikologların halihazırdaki ses ssitemini geliştirmek ya da yeni ses kuramları üretmek arayışına itmiştir.²¹ Bunlardan ilki Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947)'ın bir diziye her birine “**minik**” adı verdiği 53 eşit aralığa bölen, bemol ve diyezler için sekizer işaret içeren, çözünürlüğü Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminden daha yüksek bir sistem geliştirmiştir; ancak bu sistem çok fazla işaret kullandığından kabul görmemiştir.²² Bundan başka, Şefik Gürmeriç (1904-1967) ve İsmail Hakkı Özkan (1941-2010) Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine alternatif bir sistem önermemiş, sistemi geliştirmeye çalışmışlardır. Muzaffer Sarısözen (1899-1963) ve Kemail İlerici (1910-1986) koma değerlerini bemol ve diyezlerin üzerine rakamla yazdığı sistem Türk Halk Müziği'nde benimsenmiştir.²³ Gültekin Oransay'ın 1959 yılında Almanca yayınladığı makalesinde²⁴ ileri sürdüğü 29 perdeli ses sistemi ve altı ayrı

²⁰ Bkz.: Karadeniz, M. Ekrem: **Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1983.

²¹ Aksoy, a.g.e., s. 72.

²² A.e., s.73.

²³ Tohumcu, a.g.e., s.132.

²⁴ Bkz.: Oransay, Gültekin: “Das Tonsystem der Türkei – Türkischen Kunstmusik”, **Die Musikforschung**, C.X, 1959, s.250-264.

değiştirme işaretli notasyonu Türk Makam Müziği camiasında pek az bilinmektedir.²⁵ Bunlardan başka Mustafa Nezih Albayrak (1871-1964) ve Ekrem Zeki Ün (1910-1987)'ün geliştirdikleri sistem ve notasyonlar da rağbet görmemiştir.²⁶ Son olarak, yirminci yüzyılın sonunda Erol Sayan'ın bir sekizliyi 35 eşit olmayan aralığa bölen bir sistemi²⁷ ve Yalçın Tura (1934-)'nın 17 ana perdeli sistemi de kabul görmeyen ses sistemleri arasındadır.²⁸

Udi Ahmed Rıfat'ın *Miftah-ı Nota* adlı eserini konu alan bu çalışmanın amacı, bu eserde öne sürülen nota yazım tekniğinin tarihsel bağlamda Türk Makam Müziği'nde kullanılan nota yazım teknikleri arasındaki yerini saptamaktır. Bahsedilen eserde öne sürülen nota tekniği, yapısal olarak harf notaları ve diyastematik porteli Batı notasının bir araya getirildiği ilginç bir sistemdir ve 19. yüzyılda Türk Makam Müziği'nde halen kullanılmakta olan harf notalarından porteli Batı notasına geçiş sürecinin önemli bir örneğidir. Kavramsal çerçevenin oluşturulması amacıyla ele alınan nota teknikleri, Türk Makam Müziği nazariyatı ve eserlerinin yazımında kullanılmış olan fonetik notalar (ebced ve ebced dışı harf notaları, şekil notaları, neumatik notalar) ve diyastematik notalar (porteli Batı müziği notası) ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma yöntemi olarak içerik analizi kapsamında tarihi ve güncel kaynaklar taranmış ve Türk Makam Müziği'nde nota yazımının tarihsel gelişimi ortaya konmuştur. Kaynak taraması sırasında Osmanlıca eserler katalogları, kütüphaneler ve çevrimiçi veri tabanları kullanılmış ve konu ile alakalı kitaplar, dergiler, makaleler, tezler, bildiriler ve ders notları incelenmiştir. Tarihsel süreçte Türk Makam Müziği'nde kullanılan nota teknikleri kronolojik olarak sıralandıktan sonra *Miftah-ı Nota* adlı eser latince edilerek detaylıca incelenip açıklanmış ve böylece tarihi süreçteki yeri ve önemi saptanmıştır.

²⁵ Ozan Yarman, "Türk Makam Müziği Tarihinde Ses-Sistemleri, İTÜ TMDK: 2007-2008 Güz Dönemi Seminerleri -Yeni Yaklaşımlar Dizisi- Kasım 2007, Ders Notu, s.9.

²⁶ Tohumcu, a.y.

²⁷ A.e. s.206.

²⁸ Aksoy, a.g.e., s.72.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE NOTA YAZIMININ TARİHÇESİ

1.1. Fonetik Nota (Harf) Yazıları

Tarihte müziğin yazıya geçirilmesinde kullanılan enstrümanlar arasında Fonetik müzik yazısı Diyastematik müzik yazısından daha önce ortaya çıkmıştır. Yazı ve alfabenin icadıyla seslerden oluşan konuşulan dili kağıda döken insanoğlu, aynı figürleri yine seslerden oluşan güzel nağmeleri kayıt altına almak için de kullanmıştır. Alfabenin icadından sonra dildeki belirli sesleri temsil eden harflerin belirli bir mantık içerisinde müzikte kullanılan perdeleri ifade etmek için kullanıldığını ve bununla ilgili en eski bulgularımızın Antik Yunanlılara kadar gittiğini söylemiştik. Antik Yunan harf yazısının bulunan en eski örneği milattan önce 200’lü yıllara rastlamaktadır.²⁹ Milattan önce üçüncü yüzyıl ya da öncesinde muhtemelen İskenderiye’de icad edilmiş Yunan harf yazısı vokal ve çalgısal iki türden oluşmaktaydı.³⁰ (Bkz.: Şekil 1.)

Üst Enarmonik	τ ι	3 λ	π η	ρ χ	ε ς	ι ν	γ υ	ϕ ξ	φ τ	ς π	κ ν
Üst Kromatik	Γ γ	ω β	Β β	Ϛ ϛ	μ μ	ι ϕ	λ ρ	ϛ ψ	υ ϕ	υ ϕ	ϛ ε
Natural	α α	ε ε	η η	θ θ	ι ι	κ κ	λ λ	μ μ	ν ν	ξ ξ	ο ο
Üst Enarmonik	κ κ	δ δ	γ γ	β β	α α	η η	ζ ζ	ε ε	δ δ	γ γ	β β
Üst Kromatik	κ κ	δ δ	γ γ	β β	α α	η η	ζ ζ	ε ε	δ δ	γ γ	β β
Natural	κ κ	δ δ	γ γ	β β	α α	η η	ζ ζ	ε ε	δ δ	γ γ	β β

Şekil 1: Antik Yunan Harf Notası. (Soldaki notalar çalgısal, sağdakiler vokal notalardır.)³¹

²⁹ Tohumcu, a.g.e., s. 13.

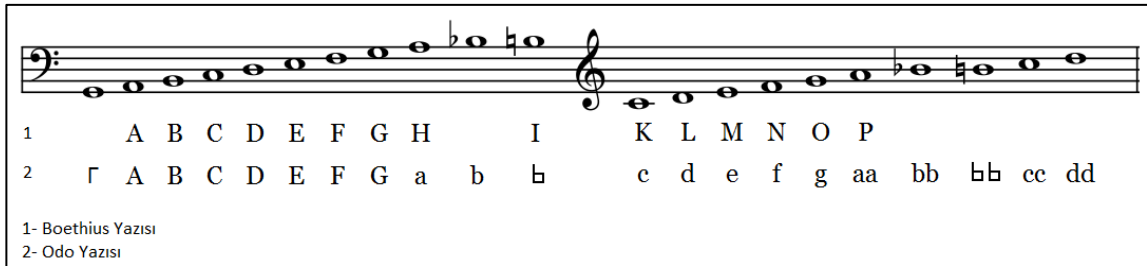
³⁰ Adnan Atalay, “Müzik Yazıları,” **Müzik Ansiklopedisi**, C.III, Ed. Ahmet Say, Ankara, Başkent Yayınevi, t.y., p. 891.

³¹ John G. Landels, **Music in Ancient Greece and Rome**, Routledge, London, 2002, s.212.

Bu yazıda Fa5 - Fa4 arası harflerin aslı, Fa4'ün altındaki sesler harflerin yatay ya da dikey ters çevrilmiş halleri ve Fa5'in üstündekiler ise harflerin yanlarına konulmuş kesme işareti gibi işaretlerle; her ses için kullanılan üç harf ise o sesin diyatonik dizideki aslını, üst kromatiğini ve üst enarmoniğini göstermekte kullanılıyordu.³²

Yunan Harf müzik yazısından sonra, 5. - 6. Yüzyılda Romalı filozof Boethius'un bir kitabında karşımıza çıkan (ve bu yüzden "Boethius Yazısı" diye adlandırılan) Latin alfabesinin ilk 15 harfinin (A-P) sesleri göstermek için kullanıldığı bir harf yazısı daha vardır.³³ Bu sistemde La3 sesi A harfi olmak üzere tize doğru her ses bir harfle ifade ediliyordu. 9. Yüzyılda yazılmış Hucbald'ın *De Harmonica Institutione* adlı eserinde aynı sistem "A" harfi La3 sesi yerine Do4 sesine denk gelecek şekilde kullanımıştır ve bu da bugün batı müziğinde geçerli Do ana sesli dizinin ilk örneğidir.³⁴

10. yüzyılda adını müzik kuramcısı Cluny'li Odo'dan alan Odo yazısı, Boethius yazısındaki ilk yedi harfi (A-G) seslere her oktavda aynı harf gelecek şekilde düzenlemiş, La3-Sol4 arasındaki sesleri büyük harflerle, La4-Sol5 arasını küçük harflerle, La5'ten sonraki oktavı ise çift küçük harflerle göstermiştir. (Bkz.: Şekil 2.)



Şekil 2: Boethius ve Odo Yazıları.³⁵

³² Atalay, a.y.

³³ Alma Colk Browne, "Medieval letter notations: a survey of the sources." (Doktora Tezi, Illinois Üniversitesi), 1979, s.14.

³⁴ Atalay, a.g.e., s.891.

³⁵ Willi Apel, **The Notation of Polyphonic Music: 900-1600**, 5. Baskı, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1953, s.21.

Bugün İngiltere ve Almanya’da seslerin “do, re, mi” gibi heceler yerine “C, D, E” gibi harflerle ifade edilmesi bu yazılara dayanmaktadır.³⁶ Lakin bu yazıların günümüzdeki nota yazımına etkileri bununla sınırlı değildir. Örneğin, Odo yazısının Boethius yazısından bir farkı da Si sesi için iki tip “b” harfi kullanmasıdır. Natürel Si sesi için kare şeklinde “b” harfi kullanılırken, Si bemol sesi yuvarlak “b” harfi ile ifade edilmiştir. Si bemol için kullanılan “**b molle**” (yumuşak b) terimi ve yuvarlak “b” şekli zamanla bütün pestleşmelerde kullanılacak olan bemol işaretine dönüşecekti. Aynı şekilde Natürel Si sesini gösteren “**b carre**” (kare b) harfi zamanla natürel sesi ifade edecek “bekar” terimine ve kare şeklindeki “b” harfinden türeyen natürel işaretine (b) dönüşmüştür.³⁷ Dahası Odo yazısında La3 sesini ifade eden A harfinin önüne Sol3 sesini ifade etmek için Yunan alfabesinden Gamma (Γ) harfi konulmuştur. Zamanla ses dizisi için kullanılan “gamma, gama, gamut, gam” gibi terimler bu harften gelmektedir.³⁸

9. yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkan bir diğer harf yazısı da Dasia yazısıdır. Antik Yunan harf yazısından türediği varsayılan bu sistem, dört ana işaretin yatay ve dikey çevrilmiş hallerinden oluşan on seki perde işaretinden oluşmakta ve ilk çok sesli müzik parçalarını (**organum**) yazmak için bugünkü porte çizgilerini andıran çizgiler üzerine yazılmaktaydılar.³⁹

³⁶ Atalay, a.g.e., s.893.

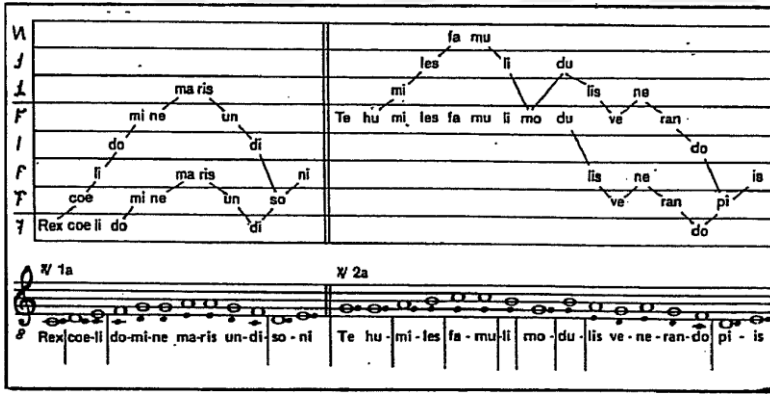
³⁷ A.e., s. 892.

³⁸ Williams, a.g.e., s.61.

³⁹ Atalay, a.g.e., s. 894.

<u>Graves</u>				
	G	A	Bb	C
<u>Finales</u>				
	D	E	F	G
<u>Superiores</u>				
	a	b	c	d
<u>Excellentes</u>				
	e	f#	g	a'
<u>Residui</u>				
	b'	c#'		

Şekil 3: Dasia Yazısı.⁴⁰



Şekil 4: Dasia yazısıyla yazılmış organum örneği.⁴¹

Dokuzuncu yüzyılda Batı'da Boethius ve Antik Yunan harf yazıları Odo ve Dasia harf yazılarına evrilirken Orta Doğu'da Araplar arasında ebced harf nota sisteminin ortaya çıktığını görüyoruz. Arap harflerinin ebced değerlerine göre sıralanarak sesleri ifade ettiği bu sistem bütün Orta Doğu coğrafyasında mikrotonal makam müziğinin teorik olarak ifadesinde kullanılan bir yöntem haline gelmiş, Türk Makam Müziği'nin yazılışında da etkisini on dokuzuncu yüzyıla kadar sürdürmüştür.

⁴⁰ Browne, a.g.e., s.23.

⁴¹ Atalay, a.g.e., s.894.

1.1.1. Ebced Harf Nota Sistemi

Türk Makam Müziği'nde kullanılan en eski nota yazım sistemi ebced notasıdır. Ebced Arap alfabesindeki harflerin akılda kolay tutulabilmesi için icad edilmiş bir formüldür ve adını gerçekte anlamı olmayan ebced (ا ب ج د), hevvez (ه و ز), hutti (ح ط ي), kelemen (ك ل م ن), sa'fes (س ع ف ص), karaşet (ق ر ش ت), sehaż (ث خ ذ) ve dazağ (ض ظ غ) kelimelerinin ilki olan ebced'den alır.⁴² Bu sıralamada ki kelimelerin ilk üçünün harfleri birler, ortadaki ikisisinkiler onlar ve son üçününküler de yüzler basamağındaki sayıları ifade eder. (Bkz. Tablo 1.)

EBCED				HEVVEZ			HUTTI		
ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
KELEMEN				SA'FES					
ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص		
20	30	40	50	60	70	80	90		
KARAŞET				SEHAZ			DAZAĞ		
ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000

Tablo 1: Ebced Harfleri ve temsil ettikleri sayılar.⁴³

Bu sistemde ilk on rakam karşılıkları olan harflerle, onlar ve yüzler basamağındaki 11, 53, 126 gibi ara sayılar da ana sayılara denk gelen harflerin bir araya getirilmesiyle elde edilir. Örneğin 11 yazmak için 10 ve 1 sayılarına gelen harfler, 92 yazmak için 90 ve 2 sayılarına denk gelen harfler birleştirilir. Buna göre 11 yazmak için Ye (ي) ve Elif (ا) harfleri, 92 yazmak için Sad ve Be harfleri bir araya getirilebileceği gibi bu sayılar değişik harf kombinasyonlarıyla da elde edilebilir. Edebiyat ve tarihte özel kelimelerle önemli

⁴² Mustafa Uzun, "Ebced," *DİA*, C.X, 1994, s.68.

⁴³ Uzun, a.g.e, s.69.

olaylara tarih düşürme⁴⁴ maksadıyla kullanılan ebced sisteminin musikideki kullanım şekli farklıdır.

Ebced sistemi müzik notasyonu alanında çok sade bir biçimde kullanılmıştır. Harflerin ifade ettikleri değerler perdelerin genel dizideki sıralarına tekabül edecek şekilde eşleştirilmişlerdir. Örneğin dizinin ilk sesi Elif (ا), ikinci sesi Be (ب), onbeşinci ses ise Ye (ي) ve He (ه) sesleriyle gösterilmiştir. Aynı sesler farklı harf kombinasyonlarıyla dolaylı olarak gösterilmemişlerdir. Bu manada ebced, hevvez ve hutti kelimeleri genel dizideki birinci tam beşlideki sesleri göstermekte; ikinci beşli ise hutti kelimesindeki Ye harfinin önceki harflerle birleştirilmesiyle, üçüncü beşli Keleme'nin Ke harfi ve dördüncü beşli de Keleme'nin Le harfinin ilk üç kelimenin harfleriyle birleştirilmesi yoluyla gösterilmiştir.⁴⁵

Geleneksel Ortadoğu Makam Müziği'nde ebced notasını ilk kimin icat ettiğini ne yazık ki bilemiyoruz. İçerisinde ebced notasının kullanıldığı elimizdeki en eski kaynaklar Kindî'ye aittir bu yüzden bu notanın icadı genel olarak Kindî'ye atfedilir. Söz konusu dönem Abbasi hilafeti döneminde Bağdat'da "Beyt'ül Hikme"nin kurulduğu ve Antik Yunan eserlerinin Arapça'ya çevirildiği dönem olduğundan, Antik Yunan müzikoloji teorilerinin yanında Antik Yunan harf notasının da Araplar tarafından öğrenildiği ve ondan esinlenerek bir Arap Harf notası olan ebced notasının geliştirilmiş olması muhtemeldir.⁴⁶ Zira Farmer Arap müziğine Bizans ve Pers teorilerinin, ve hatta Pisagor dizisinin, girmesinin Kindî'den bir asır önce yaşamış olan İbn Miscah (ö. 714?) ile olduğunu belirtir ve aynı dönemde Suriye'de yaşayan Araplar aracılığıyla Pers udunun benimsendiğini söyler.⁴⁷ Yine Farmer Ebü'l-Ferec el-İsfahânî'nin *el-Egānî*'sinden nakille Kindî'yle aynı dönemde yaşamış olan büyük müzisyen İshak el-Mevsilî'yi (ö. 850) makamların ve usüllerin türlerini metodik olarak ortaya koyan kişi olarak belirtir. Aynı dönemde yaşamış el-Halil ibn-i Ahmet el-Farahidi'nin de *Kitab el-Nağam* ve *Kitab el-İkâ'* adlı bilimsel eserlerinde müzikoloji ilmine büyük katkılar sağladığını söyler.⁴⁸ Kindî

⁴⁴ A.e.

⁴⁵ Erguner, a.g.e., s. 173.

⁴⁶ Tohumcu, a.g.e., s.125.

⁴⁷ Henry George Farmer, **Historical Facts for the Arabian Musical Influence**, G. Olms, 1970, s.236.

⁴⁸ Henry George Farmer, **A History of Arabian Music to the XIIIth Century**, 1929, s.105.

dışında bu ilk dönem eserler ne yazık ki günümüze ulaşmadığından ebced notasının Kindî ile kullanılmaya başladığını kabul ediyoruz.

Ebced notası, kullanılmaya başlandığı dokuzuncu yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar icraya yönelik bir notasyon sisteminden çok teorik anlatımlarda ses dizileri ve çalgı üzerinde perdelerin isimlendirilmesine yarayan tabulatura işlevi görmüştür.⁴⁹ Bahsedilen asırlarda bu nota genellikle Aristoksenus'un melodiler, aralıklar, dörtlüler ve sistem içerisinde birbirleriyle ilişkileri, modülasyon ve kompozisyon gibi harmoni unsurlarını içeren teorileri benimsemiş çoğu müzikolog tarafından çoğunlukla Ud sazının tellerinin akordu ve perdelerin pozisyonunu anlatmak için kullanılmıştır.⁵⁰

1.1.1.1. Kindî (790-894)

Ebu Yusuf Yakup ibn-i İshak el-Kindî 790 yılında Basra'da soylu bir Arap ailesine doğmuş, Araplar arasında Halife Mamun ve Muttasım döneminde ün kazanmış, Halife Mutevekkil döneminde Mutezileye yakınlığı sebebiyle kırbaçlanmış ve kütüphanesine de el konulmuştur.⁵¹ Kindî'nin felsefe, tıp, matematik, astronomi ve politika alanlarında mevcut 17 eseri vardır. Müzik hakkında yazdığı dört risalede üçü kayıptır.⁵²

Geleneksel Orta Doğu Makam müziğinde ebced notasını (ve böylece ilk notayı da) kullananın Kindî olduğunu söylemiştik. Kindî Pisagorcu müzik anlayışını benimsemiş ve müziği teorik bir ilim olarak açıklamış, icraya “gına” adını vererek bu ikisini ayırmıştır.⁵³ Musikiyi gök cisimleri ve tabiatla ilişkilendirmiş; udun dört telini tabiattaki dört unsur, yedi sesi yedi gezegene bağlayarak felsefesini kanıtlamaya çalışmıştır.⁵⁴ Kindî

⁴⁹ Tohumcu, a.g.e., s.126.

⁵⁰ Stephen Blum, “Foundations of musical knowledge in the Muslim world”, **The Cambridge History of World Music**, Ed. Philip V. Bohlman, New York, 2016, s.116.

⁵¹ Farmer, **A History of Arabian Music to the XIIIth Century**, s.127.

⁵² Tohumcu, a.g.e., s.135.

⁵³ Fadlou Shehadi, **Philosophies of Music in Medieval Islam**, C.LXVII, New York, Brill, 1995, s.15.

⁵⁴ Ahmet Hakkı Turabi, “Kindî, Ya'küb b. İshak: Mûsikî,” **DİA**, C.XXVI, 2002, s.58.

Risâle fi Hubr’unda sistemindeki diziye ve uddaki perdeleri ebced notasıyla göstermiştir.⁵⁵ Ayrıca Kindî kullandığı harf notasında her oktav için aynı sembolleri kullanarak Antik Yunan harf notasının hantal yapısını geliştirmiştir.⁵⁶ Kindî bir oktavda yedi ana sesin olduğunu söyler ve bu dizideki notaları “**el-usûlû’l-kibari’t-tâmme**” olarak adlandırır.⁵⁷ (Bkz.: Tablo 2.)

Mutlakul-bam	Sebbabetül-bam	Vustal-bam	Hınsrül-bam	Sebbabetül-mesles	Vustal-mesles	Hınsrül-mesles	Sebbabetül mesnâ
A	B	C	D	E	F	G	A
ا	ب	ج	د	هـ	ف	ج	ا

Tablo 2: Kindî'nin diyatonik oktav dizisi.⁵⁸

Kindî'nin ud üzerinde gösterdiği sistemi dörtlüler üzerine inşa edilmiştir.⁵⁹ Kindî'nin oluşturduğu sistem “**Cem‘ullezi bi’l-küll**” olarak adlandırdığı on iki seslik bir kromatik diziye dayanır. Ud üzerinde iki oktavlık ses alanını gösterebilmek için uda beşinci bir tel eklemiştir.⁶⁰ (Bkz. Tablo 3 ve 4.)

⁵⁵ Ahmet Hakkı Turabi, “El-Kindî'nin Musiki Risaleleri”, (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 1996), s.76.

⁵⁶ Farmer, **Historical Facts**, s.95.

⁵⁷ Turabi, a.y.

⁵⁸ A.e., s.75

⁵⁹ Farmer, a.g.e., s.241.

⁶⁰ Turabi, a.g.e., s.76.

Bam	Mesles	Mesnâ	Zîr	Hâdd
A ا	D و	G ك	C د	F ط
Bb ب	Eb ز	Ab ل	C# ه	F# ي
B ج	E ح	A ا	D و	G ك
C د	F ط	Bb ب	Eb ز	Ab ل
C# ه	F# ي	B ج	E ح	A ا
D و	G ك	C د	F ط	Bb ب
-	-	-	-	B ج

Tablo 3: Kindî'nin Risalesinde Ud'da perdeler.⁶¹

Neğamu's-seb'û'l-evâil (İlk Yedi Ses)				Neğamu's-seb'û'l-evâhir (Son Yedi Ses)			
1	ا	A	Mutlaku'l-bam	13	ا	A	Sebbabetü'l-mesnâ
2	ب	Bb	-	14	ب	Bb	Vusta'l-mesnâ
3	ج	B	Sebbabetü'l-bam	15	ج	B	Bınsıru'l-mesnâ
4	د	C	Vusta'l-bam	16	د	C	Hınsıru'l-mesnâ
5	ه	C#	Bınsıru'l-bam	17	ه	C#	-
6	و	D	Hınsıru'l-bam	18	و	D	Sebbâbetü'z-zîr
7	ز	Eb	-	19	ز	Eb	Vusta'z-zîr
8	ح	E	Sebbabetü'l-mesles	20	ح	E	Bınsıru'z-zîr
9	ط	F	Vusta'l-mesles	21	ط	F	Hınsıru'z-zîr
10	ی	F#	Bınsıru'l-mesles	22	ی	F#	-
11	ك	G	Hınsıru'l-mesles	23	ك	G	Sebbâbetü'l-hâd
12	ل	Ab	-	24	ل	Ab	Vusta'l-hâd

Tablo 4: Kindî'nin iki oktav alandaki sesleri.⁶²

⁶¹ A.e., s.73

⁶² A.e., s. 112.

متلطفه: وفيه التصغير يكون نوعين احدهما منفصل والاخر متشبه كما المتشبه لانه لا يدرى متساويا
واما المنفصل فان منه من ثمة ثم متعلق منها الى اخرى ثم متعلق منها الى دورا والى ثم متعلق منها
الى خارج من الثاني ثم متعلق منها الى خارج من الثاني مع فيما بين الثانية والثالثة اسفل منها ثم
منها الى خارج من التي اسفل منها ايضا حتى تطلع آخر نوع اجمع ويكون السطر منه اخره الى ابتداء السطر
تقلبه متلطفه: ويضع له ذلك مثلا في صورة تكون اشده لقرن الفهم فك من النفس المتعاطين ويص
ذلك في الجلي الذي بالكسر

ا	ح	د	ز	ط	ك
---	---	---	---	---	---

المسمى المفروضة في
ومقدم المقدمات ٢ والقوس من مقدم المقدمات دو حادة المقدمات وقرينة الاصول
٢ والقرينة الاصول وحادة الاساطك والوسطى اتماما لتأليف المستقيم المتساوي
من آلي ٢ ومن حالي دون دالي وومن والي ٢ ومن جالي ط ومن ط الما ٢ ومن كالي
المبتد من اشقل الما حادة كاشقان من انقبيلة الى ك ومن كالي ط ومن طالي ج ومن
الى وومن والي دون دالي ح ومن حالي آ المبتداه: واما الدور في الدامل الصوي الى
من آلي ٢ ومن جالي ح ومن دالي وومن والي آ: واما اللوي الخارج مكالاشغال
الى ح ومن حالي ٢ ومن جالي آ ومن آلي و: واما الصو المشرك مع له حولا للسم

لكن في استمارة
كاشقان من آلي حادة
والاولى من حادة
الاولى من حادة

ا	ح	د	ز	ط	ك
١	٢	٣	٤	٥	٦
٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨

الاولى ثم حادة الى ح ومن حالي ٢ ومن جالي آ ومن آلي و: واما الصو المشرك مع له حولا للسم
في الصغر ثم العمود الى المبتداه: واما الصو المنفصل مكالاشقان من آلي حادة والاشغال الى حادة
ثم الاشغال والي ح ومن حالي ٢ ومن جالي آ ومن آلي و: واما اللوي الخارج مكالاشغال
كاشقان من آلي حادة والاشغال الى حادة والاشغال الى حادة
الاعظم في التام في حادة والاشغال الى حادة والاشغال الى حادة
والقسم وتسم القسم والاشغال الى حادة والاشغال الى حادة
في التام في حادة والاشغال الى حادة والاشغال الى حادة

Şekil 5: Risâle fi Hubr'dan nota örneği.⁶³

⁶³ Farmer, A History of Arabian Music, s.108.

1.1.1.2. Farâbî (872-950)

Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî, Kindî'den sonra İslam felsefe-bilim ekolü “Meşşailik”in ikinci önemli temsilcisi olup 890 yıllarında Türkistan'da, Farab şehrinin küçük bir kalesi olan Vasic'de doğdu.⁶⁴ Bağdat'ta Ebu Bîşr Matta ibn Yunus'tan, daha sonra Harran'da Yuhanna ibn Khailan'dan Antik Yunan felsefe ve bilimlerini öğrendi. Halep'e taşınarak ilim öğretmeye başladı. Mantık, ahlak, siyaset, matematik, simya, felsefe ve müzik üzerine yazdığı eserlerin çoğu Latinceye çevrilmiş ve Batıda “**Alpharabius**” olarak tanınmıştır.⁶⁵ Ortaçağ İslam aydınları tarafından Aristo'dan sonra ikinci üstad “**Muallim-i Sâni / Magister Secundus**” olarak adlandırılmış çok önemli bir düşünürdür. Müzikle ilgili yazdığı eserleri *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*, *Kitâbu İhsâi'l-Îkâ'ât*, *Kitâbun fi'l- Mûsika*, ve *İhsâu'l-Ulûm*'un bir bölümünden ibarettir. Müzikle ilgili en büyük eseri *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'i 936'da halife Razî'ye vezir olan Ebû Ca'fer Muhammed ibn el-Kâsım el-Kerhî'nin isteği üzerine yazmıştır.⁶⁶ Bu muazzam eserinde lahnin manası, musikinin aslı, musikinin insanda ameli nazari olarak farklı etkileri, ses teorisi, sesin oluşumu, müzikal aralıkların tespit ve tasnifi, aralıkların toplanması, bölünmesi, çıkarılması, Grekçe isimleri ile beraber iki oktav içindeki 15 perde, notalar arası geçiş, çeşitli dörtlü aralıkların terkihi, sazlar, udun akort düzenleri, Horasan ve Bağdat tanburları ve akortları, mizmar, surnay, rebap ve mi'zef, kompozisyon kuralları, ritim ve kalıpları gibi konuları detaylı bir biçimde açıklamaktadır.⁶⁷ Farâbî Pisagorcuların müziğin kökeni olarak gök cisimlerinin hareketini kabul eden ve müziği aritmetik oranlara ve sayılara indirgeyen görüşlerini reddetmiş ve Aristo / Aristoxenus metodolojisini benimseyerek müzik teorisini ses, sesin deneyimi ve icra olanakları üzerinden açıklamıştır.⁶⁸

⁶⁴ Osman Bakar, **İslam Düşüncesinde İlimlerin Tasnifi**, çev. Ahmet Capku, İstanbul, İnsan Yay, 2012, s. 27.

⁶⁵ Farmer, a.g.e., s.175.

⁶⁶ Bakar, a.g.e., s.41.

⁶⁷ Fazlı Arslan, “Müslüman-Türk Bilginlerin Müzik Bilimine Katkıları (X-XIII. Yüzyıllar)”, **Türkiyat Mecmuası**, C.XXIV, No:2, 2014, s.4.

⁶⁸ Shehadi, a.g.e., s.52.

Yeni bir sistem geliştirmekten çok Antik Yunan mzık kültüründen bahsetmeyi yeğleyen Farâbî, ebced notasını daha çok tabulatura şeklinde kullanmıştır.⁶⁹ Tabulatura'lar geleneksel nota yazımının aksine sesleri belirli bir düzen ya da porte üzerinde değil, çalgı üzerinde gösteren sistemlerdir. Nota sistemlerinden ayrı olarak gelişmiştir. Yahya İbn Ali İbn Yahya (856-912)'nın *Kitabu'n-Nağam* adlı risalesinde kullandığı bir sekizlide 10 sesli dizisini, Farâbî ebced harfleriyle çalgı üzerinde parmak basılacak yerleri göstermek için kullanmıştır.⁷⁰ Farâbî usl ve ölçü değerlerini yansıma hecelerle ve noktalarla göstermiştir. Kindî'de yansımaların yanında bazen harfler kullanılırken, İhvan'ı Safa'da “fa'l” kelimesinin harfleri (fa-ayn-lm) kullanılmıştır.⁷¹

Farâbî ayrıca udi Zalzal'a atfedilen l aralıkları açıklayan ilk müzikolog olmasıyla da anılır. Zalzal'in l aralıkları Farâbî ve özellikle İbn-i Sina tarafından bazı oktav dizileri içinde gösterilmiştir.⁷² Farmer, Avrupa'da Pisagor l aralıkları uyumsuz kabul edildiği bir sırada Farâbî ve İbn-i Sina'nın majör (4/5) ve minör (5/6) l aralıklarının uyumunu göstererek, Avrupa'da revaçta olan Tanbur sazı sayesinde Avrupa müziğinde uyumlu l aralıkların benimsenmesine sebep olmuş olabileceklerini iddia etmiştir.⁷³

1.1.1.3. Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî (1216?-1294)

Türk Makam Müziği'nin tarih boyunca geçirdiği gelişim sürecinde en önemli isimlerden birisi hiç şüphesiz Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî'dir. Urmevî kendinden nceki Kindî, Farâbî, İbn-i Sina gibi müzikologların aksine Yunan nazariyatılarının müzik sistemlerini açıklayıp geliştirmek yerine bir oktavı on yedi aralığa bölen kendi

⁶⁹ Tohumcu, a.g.e., s.139.

⁷⁰ A.e.

⁷¹ Henry George Farmer, **Historical Facts**, s.92-93.

⁷² Blum, a.g.e, p.116.

⁷³ Henry George Farmer, "Clues for the Arabian influence on European musical theory." **Journal of the Royal Asiatic Society (New Series)**, C:LVII, No:01, 1925, s.66.

sistemini ortaya koyarak yeni bir dönem başlatmış⁷⁴ ve bugün kullandığımız bir sekizlide yirmi dört aralıklı sistemin temellerini atmıştır.⁷⁵ Bu yüzden “Sistemci Okul”un kurucusu kabul edilen Urmevînin *Şerefiyye* ve *Kitâbu’l-Edvâr* adlı eserlerinde anlattığı ses sistemi Endülüsten Çin’e, Orta Afrika’dan Kafkaslara kadar geniş bir sahada kendinden sonra gelen müzikologlar üzerinde deriz izler bırakmış⁷⁶ ve bütün Şark müziğinde benimsenmiştir.⁷⁷

Urmevî 1216 yılında Urmiye’de dünyaya geldi ve Müstansır-Billah zamanında (1226-1242) fıkıh öğrenmek için Bağdat’a gitti ve Müstansırıye Medresesinde okudu. Aklî ilimler, edebiyat, tarih, ilm-i nücûm, hat ve fıkıhta kendini geliştirdi. Nazariyat bilgilerini Halife’nin katibinden edindi, nazariyat ve icra konusunda devrinin en büyüklerinden oldu. Hülâgû’nun Bağdat’ı fethinden sonra kendisi ve veziri Şemseddin el-Cüveynî’den itibar gördü ve Dîvân-ı İnşâ’nın başına getirildi. Şemseddin el-Cüveynî’nin oğlu Bahâeddin Muhammed ile Isfahan’a gitti. Cüveynî ailesinin iktidardan uzaklaştırılmasıyla tekrar Bağdat’a döndü ve maddi sıkıntılar çekti. 300 dinarlık bir borç yüzünden hapse girdi ve orada hastalanarak 1294 tarihinde vefat etti.⁷⁸

Safiyüddîn tarafından kurulan sistem, İslam dünyasında Kindî ile başlayıp Farâbî ve İbn-i Sinâ ile devam eden Pisagor sisteminin evrimini tamamlayan ve bunu yerel Arap ve Pers müzik öğeleriyle bir araya getiren özgün bir sistem olmuştur.⁷⁹ Sistem Pisagor’un tek bir tel (**monochord**) üzerinde oktav, beşli ve dörtlü aralıkların oransal hesaplarla belirlenmesi mantığına dayanır. Pisagor sisteminde telin 1:2’sinden oktav, 2:3’ünden tam beşli, oktav aralığından tam beşli aralığının çıkarılmasından telin 3:4’üne denk gelen tam

⁷⁴ Mehmet Nuri Uygun, “Safiyüddin el-Urmevî,” *DİA*, C.XXXV, 2008, s.479.

⁷⁵ Yılmaz Öztuna, *Abdülkaadir Merağî*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s.51.

⁷⁶ M. Cihat Can, “XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi Nazariyâtı, (Ses Sistemi)”, (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), 2001, s.85.

⁷⁷ Tohumucu, a.g.e., s.139.

⁷⁸ Uygun, a.y.

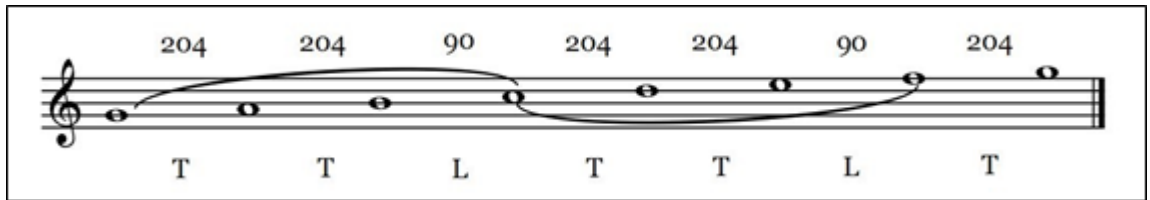
⁷⁹ Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music*, Oxford University Press, 1978, s.20.

dörtlü elde edilir ve bu seslere de sürekli beşliler ekleyerek ve çıkararak diyatonik dizi bulunur.⁸⁰

Perde	Oran		Sent
G	2	2.000	1200
F	16/9	1.778	996
E	27/16	1.688	906
D	3/2	1.500	702
C	4/3	1.333	498
B	32/27	1.185	408
A	9/8	1.125	204
G	1	1.000	0

Tablo 5: Diyatonik Pisagor dizisi.

Pisagor majör üçlüsüyle (408 sent) Pisagor dörtlüsü (498 sent) arasındaki sent farkı 90 senttir ve bakiyye (**limma**) olarak adlandırılır; ve böylece Pisagor dizisi 204 sentlik tanini ve 90 sentlik bakiyyelerden meydana gelir.



Şekil 6: Diyatonik Pisagor dizisinde aralıklar.⁸¹

⁸⁰ İki oranın birbirinden çıkarılması, kesirlerin birbirine bölünmesinden elde edilir. Misal; oktav'dan tam beşli çıkarmak için: $2/1 : 3/2 = 4/3$ (tam dörtlü)

⁸¹ Wright, a.g.e. s.21.

Bu sisteme göre bir tanini aralığı, bir bakiyye aralığından 114 sent fazladır ve buna küçük mücennep (**apotome**) denir. Bakiyye ve küçük mücennep arasındaki 24 sentlik farka da koma denmektedir.⁸²

Safiyüddîn sistemine dönecek olursak, ard arda altı tam beşli zincirinden oluşan yedi sesli diyatonik Pisagor dizisine on tane beşli daha eklenerek ard arda on altı tam beşli zinciriyle 17 sesli sistem oluşmuştur.⁸³ Bu sistemde her Tanini aralığı iki bakiyye ve bir koma'ya bölünmüş ve şu dizi oluşmuştur.⁸⁴

G2 A B c d e f g
LLC, LLC, L, LLC LLC, L, LLC

Safiyüddîn, ebced notasyonunu kendinden öncekiler gibi, her bir harfin tekabül ettiği sayı perdenin dizgedeki sırasına denk gelecek şekilde kullanmıştır. Lakin, Kindî gibi, her oktavda aynı harfleri kullanmamış, seslerin oktav karşılıkları için farklı harfler kullanmıştır.

Sıra	Harf		Perde İsmi	Nota Karşılığı	Boş Tele Göre Oran Karşılığı	Boş Tele Göre Sent Karşılığı
1	ا	A	Rast	sol	1/1	0
2	ب	B	Şûrî	lâ ♭	256/243	90,22
3	ج	C	Zengule	lâ ♮	65536/59049	180,45
4	د	D	Dügâh	lâ	9/8	203,91
5	ه	h	Kürdî	si ♭	32/27	294,13
6	و	V	Segâh	si ♮	8192/6561	384,36
7	ز	Z	Bûselik	si	81/64	407,82
8	ح	H	Çârgâh	do	4/3	498,04
9	ط	T	Sabâ	do #	1024/729	588,27
10	ی	Y	Uzzâl	do #	262144/177147	678,49

⁸² A.e.

⁸³ Can, a.g.e. s.201.

⁸⁴ Wright, a.g.e. s.25.

11	يا	YA	Nevâ	re	3/2	701,96
12	يب	YB	Beyâtî	mi	128/81	792,18
13	يج	YC	Hisâr	mi ♭	32768/19683	882,40
14	يد	YD	Hüseynî	mi ↓	27/16	905,86
15	يه	Yh	Acem	fa	16/9	996,09
16	يو	YV	Eviç	fa #	4096/2187	1086,31
17	يز	YZ	Mâhûr	fa #	243/128	1176,54
18	يح	YH	Gerdâniye	sol	2/1	1200,00
19	يط	YT	Nîm Şehnâz	lâ ♭	512/243	1290,22
20	ك	K	Şehnâz	lâ ↓	131072/59049	1380,45
21	كا	KA	Muhayyer	lâ	9/4	1403,91
22	كب	KB	Sünbüle	si ♭	64/27	1494,13
23	كج	KC	Tiz Segâh	si ↓	16384/6561	1584,36
24	كد	KD	Tiz Bûselik	si	81/32	1607,82
25	كه	Kh	Tiz Çârgâh	do	8/3	1698,04
26	كو	KV	Tiz Sabâ	do #	2048/729	1788,27
27	كز	KZ	Tiz Uzzâl	do #	524288/177147	1878,49
28	كح	KH	Tiz Nevâ	re	3/1	1901,95
29	كط	KT	Tiz Beyâtî	mi ♭	256/81	1992,18
30	ل	L	Tiz Hisâr	mi ↓	65536/19683	2082,40
31	لا	LA	Tiz Hüseynî	mi	27/8	2105,86
32	لب	LB	Tiz Acem	fa	32/9	2196,09
33	لج	LC	Tiz Eviç	fa #	8192/2187	2286,31
34	لد	LD	Tiz Mâhûr	fa #	243/64	2309,77
35	له	Lh	Tiz Gerdâniye	sol	4/1	2400,00

Tablo 6: Safiyüddin'in sisteminde perdeler.⁸⁵

Görüldüğü üzere, Safiyüddîn'in sisteminde ara sesler şu anda kullandığımız 24 aralıklı sistemdeki gibi bakiyye, küçük mücennep, büyük mücennep diye ayrılmamakta, yalnız bakiyye ve mücennep (bakiyye + bakiyye, Pisagor eksik üçlüsü) kullanılmaktadır.

⁸⁵ Uygun, *Kitâbü'l Edvâr.*, s.61-63.

Safiyüddîn Edvar'ının sekizinci bölümünde Ud sazının akordu ve perdelerini de anlatmıştır.⁸⁶ Lakin Ud hakkında teknik bilgi vermek yerine akord ve perdeleri ebced harfleriyle göstermekle yetinmiştir.⁸⁷

Bam	H	Z	V	h	D	C	B	A
Mesles	Yh	YD	YC	YB	YA	Y	T	H
Mesnâ	KB	KA	K	YT	YH	YZ	YV	Yh
Zir	KT	KH	KZ	KV	Kh	KD	KC	KB
Hâd	LV	Lh	LD	LC	LB	LA	L	KT
	hınsır	bınsır	zelzel vustâsı	kadım vusta	sebbâbe	mücenneb-i sebbâbe	zâid	mutlak

Tablo 7: Safiyüddîn'in gösterdiği Ud'da perdeler.⁸⁸

Safiyüddîn Edvar'ının on beşinci bölümünde ud sazının nasıl çalınacağını açıklamış ve iki adet “**savt**” ve bunların başında da birer “**tarika**” notaya almıştır. Ebced harfleriyle sesler güftenin altına yazılmış, harflerin altına da süreler Arap rakamlarıyla konulmuştur.⁸⁹ Lakin bu notaları günümüz notasına çevirmek sus işaretinin kullanılmaması ve büyük süre ifadeleri konması sebebiyle oldukça güçtür.⁹⁰ Bu sebeple melodiye anlamak için işaretlerin ifade ettiği süre değerleri konusunda yorum katılması gerekebilmektedir. Örnek olarak Şekil 7’de gördüğümüz Gevaşt makamındaki “**Remel Savt**” ve başındaki “**Tarika**”yı çözümlemek istersek:

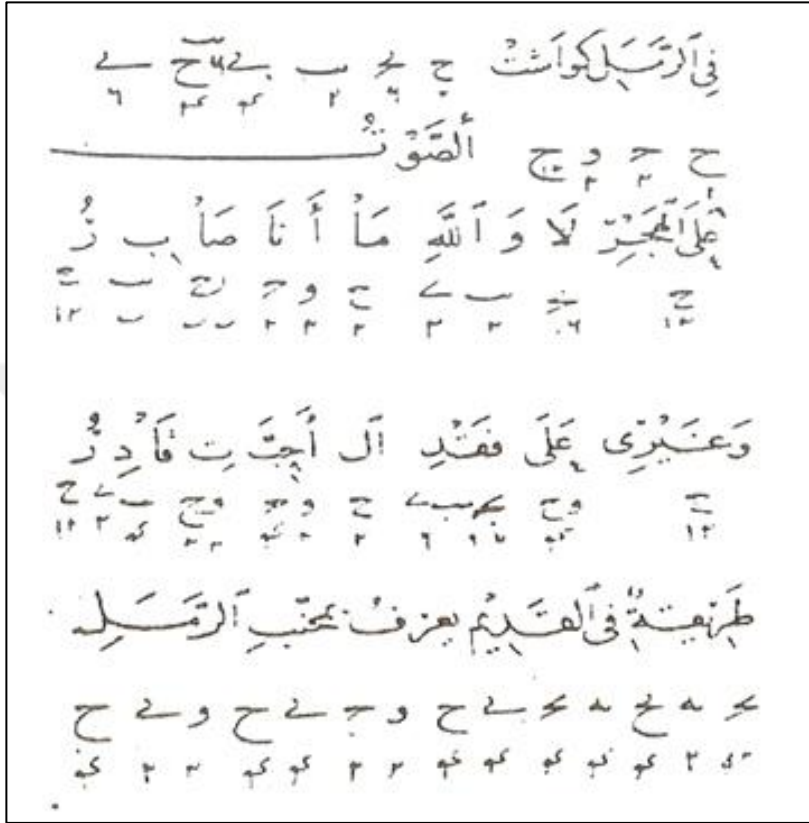
⁸⁶ Uygun, a.g.e., s.214.

⁸⁷ A.e., s. 215.

⁸⁸ Fazlı Arslan, **Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2007, s.79.

⁸⁹ Uygun, a.g.e., s.240.

⁹⁰ A.e., s.241.



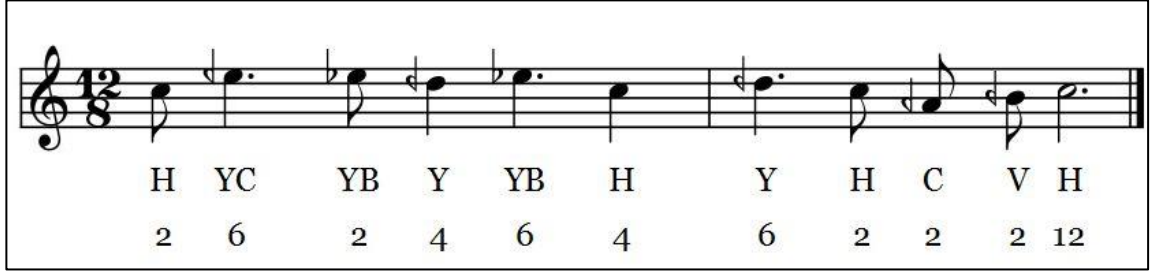
Şekil 7: Kitâbü'l-Edvâr'dan Geveşt Makamında Remel Savt.⁹¹

“**Tarika**”nın seslerinin şu şekilde yazıldığı görülmektedir:

H	YC	YB	Y	YB	H	Y	H	C	V	H
2	6	2	4	6	4	6	2	2	2	12

Burada ilk yapılacak şey birim zamanı belirlemektir. Harflerin altında yazılan süre değerlerini birim zaman on altılık nota olarak kabul ettiğimizde şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır.

⁹¹ Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî, **Kitâbü'l Edvâr**, s.47a-47b.



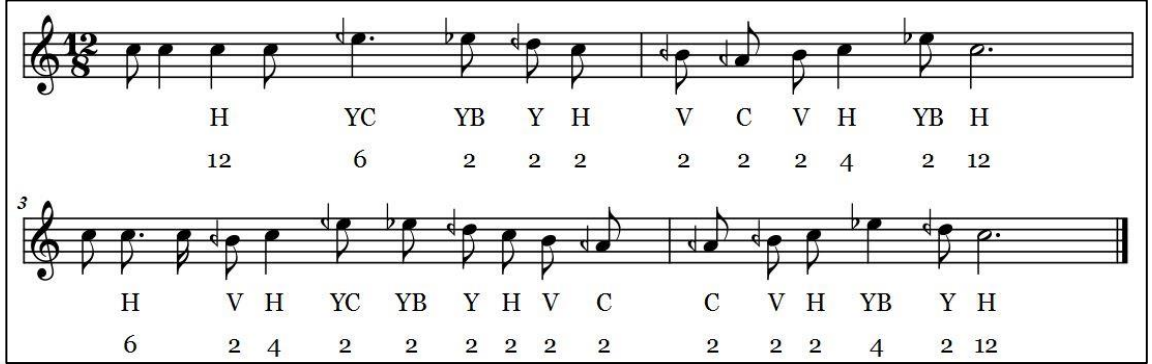
Nota uzunluklarının neye göre belirlenebileceğine gelince, Safiyüddîn Edvar'ının on üçüncü bölümünde **ikâ**'nın devirleri bahsinde, o gün kullanılan usülleri anlatmıştır. Remel usülü bugün bildiğimiz yürük semai ya da sengin semai'nin karşılığı olarak kabul edilebilir.⁹² On iki zamanlı remel usülü için şu kalıp verilmiştir.



Usüllerin gösteriminde “düm, tek, teke” gibi usül terimleri Fatih döneminden sonra kullanılmaya başlanmış, öncesinde yukarıda olduğu gibi “ten, tenen, tenenen” gibi terimler kullanılmıştır.⁹³ Aynı mantıkla “**Savt**”ın günümüz notasına çevrilmiş bir yorumu şöyle olabilir:

⁹² Uygun, a.g.e., s.241.

⁹³ Suphi Ezgi, **Nazarî ve Amelî Türk Musikisi**, C.IV, İstanbul, Milli Mecmua Matbaası., 1933, s.297.



Şekil 8: Geveşt Savt.⁹⁴

Pek tabi aynı eser farklı uzunlukta notalarla farklı şekillerde de yazılabilir zira altında “12”, “6” gibi uzun bir değerler verilen tek bir sesin hangi şekilde nasıl bölünerek notaya alınacağı yoruma açık bir konudur.

Her ne kadar kullanılan notasyon sistemi icra edilen melodiyi bütün yönleriyle kağıda aktarabilmede yetersiz olsa da, Safiyüddîn’in kendinden önce gelenler gibi ebced notasını sadece tabulatıra olarak kullanmaması, *Edvar* ve *Şerefiyye*’sinde sözlü ve sözsüz eserler notaya alarak müzik tarihimizin en eski bestelerini yazmış olması ve de en önemlisi ortaya attığı 17 aralıklı ses sistemi ile Sistemci Okul’un kurucusu olması onu belki de Türk Makam Müziği tarihindeki en önemli figür yapmaktadır.

1.1.1.4. Kutbuddîn-i Şîrâzî (1236-1311)

Kutbuddîn Mahmûd b. Mes’ûd b. Muslih eş-Şîrâzî 1236 yılında Şîraz’da doğmuştur. Bu şehirde Muzafferî Hastanesi’nde göz doktoru olan babası Ziyâeddin Mes’ud el-Kâzerûnî’den tıp ve tasavvuf dersleri alan Kutbuddin, on dört yaşında babasının ölümü üzerine babasının görevini devralmıştır. On yıl sonra bu görevinden ayrılarak ilmi çalışmalar yapmak için 1260 yılında Merâğa’ya giderek ünlü müslüman bilgin Nasîruddîn-i Tûsî’nin öğrencisi olmuş, ondan astronomi ve felsefe öğrenmiş,

⁹⁴ Uygun, a.g.e., s. 244.

rasathanede çalışmıştır. 1267 yılında hocası Tusî ile birlikte Horasan’a giderek orada Ali b. Ömer el-Kâtibî’den mantık ve felsefe öğrenmiştir. Bağdat’a giderek Nizâmiye Medresesi’nde kaldıktan sonra 1271 yılında Konya’ya yerleşmiş, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ile görüşmüştür. Sivas ve Malatya kadılığı yapmış, Sivas kadılığı sırasında Gölmedrese’de ders vermiştir. Elçi olarak gönderildiği Mısır’da bir müddet kaldıktan sonra Tebriz’e yerleşip ömrünün son yıllarını bir mutasavvıf olarak geçirmiş, 1311 yılında vefat etmiştir.⁹⁵

Şirazi bir filozof ve din alimi olmasının yanında matematik, coğrafya, fizik ve astronomi alanında yaptığı çalışmalar ve yetiştirdiği öğrencilerle İslam bilim dünyasında çok önemli bir yere sahiptir.⁹⁶ 1305 yılında yazdığı ve mantık, felsefe, doğa bilimleri, geometri, astronomi, aritmetik, musiki ve ilahi ilimleri içeren *Dürretü't-Tac li-Gurreti'd-Dibac* adlı beş bölümlük Farsça eserinin⁹⁷ musiki bölümünde Safiyüddîn Urmevî’nin 17 perdeli sistemini devam ettirerek⁹⁸ ebced notasıyla bazı besteler yazmıştır. Lakin onu Urmevî’den farklı kılan, notasyonunun Urmevî’den daha uzun ve detaylı olmasıdır.⁹⁹ Şirazi, notasında Urmevî’den farklı olarak “**piano**”, “**forte**” gibi bazı nüans terimleri kullanır¹⁰⁰ ki Rauf Yekta’nın da “*Kitâbet-i Mûsikîyye Tarihine Bir Nazar*” başlıklı yazısında belirttiği gibi bu nüanslar Türk Makam Müziği nota yazımında bugün bile ihmal edilmektedir.¹⁰¹ Şimdi Şirazi’nin notasyonuna daha detaylı bir şekilde bakalım:

⁹⁵ Azmi Şerbetçi, “Kutbuddîn-i Şîrâzî”, *DİA*, C.XVI, s.487.

⁹⁶ A.e.

⁹⁷ A.e., s. 488.

⁹⁸ Henry G. Farmer, *The Sources of Arabian Music*, Leiden, Brill, 1965, s.51.

⁹⁹ Wright, a.g.e., s.24.

¹⁰⁰ Arslan, “Müslüman-Türk Bilginlerin Müzik Bilimine Katkıları”, s.13.

¹⁰¹ Bora Uymaz, “Şehbal’de Mûsikî Yazıları”, (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2005), s.17.

[illegible]

Şekil 9: Dürretü't-Tâc'dan Hafif Usulünde Muhayyer-i Hüseyinî Makamındaki Eserin Notası.

Şirazî notasyonu birbirine paralel altı yatay ve on yedi dikey çizginin kesiştiği bir diyagram üzerine yazılır. (Bkz.: Şekil 9 ve 10) Diyagramın üstünde eserin makamı, usulü ve bestekarı yazılıdır. Örneğin yukarıdaki notada eserin “hafif” usulünde ve “Muhayyer-i Hüseyinî” makamında olduğu yazılıdır ve eser Urmevî’ye atfedilmektedir. Notasyon diyagramının hemen üstünde on altı hücreye Urmevî’nin on altı sesli dizisi ebced harfleriyle yazılmıştır (A–YV). Hemen altında usul kalıpları “ten, tenten, tenenen” şeklinde yazılmıştır.¹⁰³

Asıl notanın yazılı olduğu on yedi çizginin oluşturduğu on altı sütun on altı zaman birimini göstermektedir. Altı yatay çizginin oluşturduğu beş satırın “**Cedvel-i nağamât**” isimli ilk satırında eserin notaları yazılır. “**Cedvel-i nakarât**” isimli ikinci satırda sayıları birden beşe kadar değişen noktalarla vuruşlar gösterilir. Örneğin yukarıdaki notada her satırda 16 tane sekizlik yazılmıştır. Noktalar aynı hücrede aşağı ve yukarı olarak iki düzleme konmuştur. Owen Wright notlarında yukarıdaki noktaları , aşağıdakileri , bir nokta ile gösterilen vuruşları bir sekizlikle () , iki noktayı iki on altılıkla () , üçgen şeklinde üç noktayı üç tane on altılığı triole şekline yazarak () , aynı düzlemde üç noktadan 2+1 şeklindeki vuruşu iki otuz ikilik ve bir on altılıkla () , 1+2 şekline olanı bir on altılık ve iki otuz ikilikle () , yan yana dört noktayı dört otuz ikilikle () ve de 3+2 ve 2+3 şeklinde olanları sırasıyla  ve  şekline göstermiştir.¹⁰⁴

Üçüncü satırda (“**Cedvel-i cumû-i muhtelit**”) eser içindeki geçici makam geçikleri içerdikleri notaları kapsayacak uzunlukta olmak üzere yazılıdır. Örneğin yukarıdaki notada üçüncü dizide “rûy-i ırak”, on ikinci dizide “hisar”, on ikinin sonunda başlayan ve on üçüncü dizinin başındaki iki sesi de içeren “İsfahan”, on üç ve on dördüncü dizilerde ise “Zengüle” dizisinin var olduğu belirtiliyor. “**Cedvel-i ahvâl-i nağamât**” isimli dördüncü satırda melodik nüanslar gösterilmektedir ve bunlara birazdan değinilecektir. Son satır olan “**Cedvel-i taksîm-i şi‘r**”de de güfte notalara heceler denk gelecek şekilde yazılır.

¹⁰³ Wright, a.g.e., s.232.

¹⁰⁴ Wright, a.g.e., s.233-244.

Nota on beş diziden oluşmaktadır fakat bazı diziler icrada tekrar edilir zira nota bize onuncu diziden sonra başa dönülmesini, baştan on beşe kadar çalınıp on beşinci diziden sonra beşinci diziye dönülmesini ve onuncu dizi tamamlanana kadar çalınmasını söylemektedir ve bu toplamda otuz bir dizinin çalınacağını göstermektedir.¹⁰⁵

Şirazî'nin notasyonun öncüllerinden ayıran en önemli özelliği dizinin dördüncü satırında gösterdiği melodik nüanslardır. Şirazî bu nüansları göstermek için Arapça şu terimleri kullanmıştır:

Med (مد): Kelime anlamı “uzatmak” olan bu terim arkasından başka nota gelmeyen notalarda kullanılmıştır ve notanın çalınmaya devam edeceğini gösterir.

Vakf (وقف): Kelime anlamı “durmak” ya da “susmak” olan bu terimin kullanıldığı sütunda vuruş bölümünde nokta yerine yuvarlak “he” harfine benzeyen bir işaret kullanılmıştır.

Sâkin (ساكن): Ünsüz harften sonra ünlü harfin gelmediğini göstermek için kullanılmıştır.

Cehr (جهر): Kelime anlamı “açık”, “aşıkâr”, “yüksek” olan bu terim batı müziğindeki **forte** teriminin karşılığıdır. Wright nota transkripsiyonunda “f” (**forte**) işareti kullanmıştır.

Müşedded (مشدد): Kelime anlamı “şiddetli” olan bu terimi Wright “sf” (**sforzando**) olarak göstermiştir.

Müşedded ve Cehr (مشدد و جهر): Wright bu terimi “ff” (**fortissimo**) ile göstermiştir.

Hufût (خفوت): Sesi alçaltmak anlamına gelir ve Wright tarafından “p” (**piyano**) ile gösterilmiştir.

Mufahham (مفخم): Kelime anlamı “sesi kalınlaştırmak” olan bu terimi Wright “rfz” (**rinforzando**) olarak göstermiştir.

¹⁰⁵ Wright, a.g.e., s.232.

Muhteles (مختلس): Kelime anlamı “bir şeyi çabucak kapmak” olan bu terimi Wright notanın altına ya da üstüne bir nokta koyarak **staccato** şeklinde göstermiştir.¹⁰⁶

Prof. Dr. Fazlı Arslan “Qur’an’s Tajwid at Qutb al-Din al-Shirâzi’s Music Notation” adlı makalesinde Şirazî’nin kullandığı bu nüansların kaynağının Tecvîd ilmindeki tilavet nüansları olduğunu söylemektedir; zira bu terimler ses ve sesin kullanımıyla ilgilenen Tecvîd ilminde de kullanılmaktadır.¹⁰⁷

Kutbuddin-i Şirazî nazariyat ve notasyon konusunda öncüllerine (özellikle Urmevî’ye) bağlı kalmasının yanında notasyon sistemiyle ebced notasını daha detaylı bir anlatım şekli olarak kullanmaya çalışmıştır. Bu yöntem Şirazî’ye yakın bir zamanda Harzem’de ortaya çıkan on sekiz çizgili yarım porteli notalama yönetime ya da Şemseddin-i Seyydevî’nin bu notanın basitleştirilmiş versiyonu olan ayrı renklerdeki yatay çizgilere ebced harflerinin yazımına dayanan yöntemine benzetilebilir.¹⁰⁸ Lakin farklı bölgelerde beliren bu “harf notası kavramını aşma” çabaları yerel kalmış ve Osmanlı İmparatorluğunda “Sistemci Okulu” takip eden nazariyatçıları pek az etkilemiştir.¹⁰⁹ Zira Osmanlı İmparatorluğu müzikolojisini tamamen şekillendirecek ve Urmevî’nin “Sistemci Okul”unu Anadolu’da Türk Makam Müziği’nin temel taşı haline getirecek ünlü müzisyen, bestekar ve nazariyatçı Hoca Abdülkadir Merâgî’nin zamanı yaklaşmaktaydı.

1.1.1.5. Abdülkâdir Merâgî (1360?-1435)

Hâce Kemâleddîn Abdülkâdir b. Gaybî el-Merâgî bugün İran sınırları içerisindeki Güney Azerbaycan’ın Merâğa şehrinde doğmuştur. Bazı ilimlerle birlikte ilk müzik eğitimini babasından almıştır. Gençliğinde Tebriz’e giderek Celâyir hükümdarı Şeyh Üveys’in ve oğlu Celâleddin Hüseyin’in sarayında yakın ilgi gördü. Bu sultanın

¹⁰⁶ Arslan, a.g.e., s.213.

¹⁰⁷ Arslan, a.g.e., s.214.

¹⁰⁸ Eugenia Popescu-Judet, **Türk Mûsikîsi Kültürünün Anlamları**, Çev. Bülent AKSOY, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1. Baskı, 1998, s.25.

¹⁰⁹ A.e.

zamanında meşhur “nevbet-i müretteb” bestelemesi hadisesi vuku bulmuştur. Şöyle ki 1377 yılında Sultan Hüseyin’in huzurunda devrin tanınmış musikişinasları beste türlerinin en zorlarından biri olan “nevbet-i müretteb”in bir tanesini bir ayda zor bestelenebileceğini iddia etmeleri üzerinde Merâgî günde bir tane besteleyebileceğini iddia ettiğini ve Ramazan ayı boyunca her gün bir tane nevbet besteleyip arefe günü hepsini icra ettiğini kendisi de anlatmaktadır¹¹⁰. 1381’de Sultan Hüseyin’in arzusu üzerine yirmi dört zamanlı “darb-ı rebî” usulünü icat etmiştir. Hüseyin’in ölümünden sonra Şeyh Ali’te intisap etmiş, Şeyh Ali’nin bir savaşta kardeşine üstün gelmesi anısına kırk dokuz zamanlı “darb-ı fetih” usulünü tertip etmiştir. Bağdat’ta olduğu sırada otuz zamanlı “devr-i şâhî” usulünü, Timur tarafından Semerkant’a gönderildikten sonra nedimi olduğu Muhammed Mirza’nın isteği üzerine iki yüz zamanlı “devr-i mieteyn” usulünü bulmuştur. Burada 1405 yılında *Câmi’ul-elhân* adlı eserini de yazmıştır. Timur’un torunu Sultan Halil’in himayesine girdikten sonra onun isteği üzerine sekiz zamanlı “devr-i kumriyye” usulünü icat etmiştir. Sultan Halil’in kardeşi Şahruh’la iktidar mücadelesini kaybetmesi üzerine Şahruh ile Herat’a geçmiş, *Makasidü’l-elhân* adlı eserini 1418’de burada yazmıştır. Herat sarayında geçirdiği günlerde yirmi sekiz zamanlı “devr-i adl” usulünü tertip etmiştir. 1435 yılında Herat’ta çıkan bir veba salgını sonucu hayatını kaybetmiştir.¹¹¹

Abdülkâdir Meragî yeni usuller ve toplumca sevilen besteler yapabilecek kaabiliyette çok iyi bir nazariyatçı ve besteci, pek çok müzik aletini, özellikle de udu, çok iyi çalacak kadar mahir de bir icracıydı. Besteleri yüzyıllar boyunca Osmanlı ülkesinde icra edilmiş, kendinden sonra gelen bestekarları da etkilemiştir. Müzisyenliğin yanında ayrıca ressam, hattat, şair, hafız ve hanende idi. Bu kadar çok alanda mahir bir sanatçı olarak yaşadığı coğrafyada büyük üne sahip birisidir Abdülkâdir.¹¹²

Abdülkâdir Meragî gerek nazariyat, gerekse de notasyon bakımından Safiyüddin ve Sistemci okuluna bağlı kalmıştır. Lakin Safiyüddin’in sistemini daha geniş bir kültürel

¹¹⁰ Nuri Özcan, “Abdülkadir-i Merâgî”, *DİA*, C.I, 1988, s. 242.

¹¹¹ Özcan, a.g.e. s.243.

¹¹² Özcan, a.y.

bölgenin daha geniş kapsamlı musiki uygulaması içinde sürdürmüş, İran-Türk müzik kültürünü kuramsal açıdan bu çerçeveye dahil etmiştir.¹¹³

Abdulkâdir Meragî *Câmi 'ul-elhân*'ında Safiyüddîn Urmevî'yi referans göstererek gerilmiş bir tel (**monochord**) üzerinde Pisagor aralıklarının nasıl hesaplanacağını göstermiştir. Daha sonra bakiyye ve mücennep aralıklarının hesapları anlatılmış, tam ve çeyrek seslere tanini, dörtlü ve beşli aralık uzaklıktaki diğer perdeler ve oranlarını hesaplamıştır. Fakat bunu aralıkların toplamı değil, sesleri veren telin boyunu belirli oranlarda “**tarh**” ederek, yani azaltarak yapmış, deyim yerindeyse Safiyüddîn'in oranlarının sağlamalarını çıkarmıştır.¹¹⁴ Elde edilen sesler “A”dan “Lh”ye kadar aralıklarıyla birlikte Safiyüddîn'in 35 perdeli iki oktav dizisinin aynısıdır. Perdeleri gösteren harfler de Safiyüddîn'in ebced notasıyla birebir aynıdır.

Safiyüddîn'in Sistemci okulunun Osmanlı Müzik kültürünü derinden etkilemesinin ilk sebebi şüphesiz Abdulkâdir Meragî'nin geniş bir alana yayılan şöhreti ve ikincisi de Osmanlı Sarayında bulunmuş olan oğlu Abdülaziz ve torunu Derviş Mahmud aracılığıyla olmuştur. Abdülaziz yazdığı *Nekâvetü'l-edvar* adlı eserini Fatih Sultan Mehmet Han'a, torunu Derviş Udî Mahmud da *Makâsıdü'l-edvar* adlı eserini Sultan II. Bayezid Han'a sunmuştur.¹¹⁵ Abdülkâdirzâdelerin Meragî'nin ve sonuç olarak Safiyüddîn'in ilkelerini Osmanlı ülkesinde yaymak istedikleri muhakkaktır.

Meragî sonrası dönem Türk Makam Müziği nazariyat çalışmaları bakımından bir “duraklama dönemi” sayılabilir.¹¹⁶ Gerek Abdülkâdirzade Abdülaziz ve oğlu Mahmud, gerekse de Meragî sonrası on beşinci ve on altıncı yüzyıl Osmanlı kuramcıları, seleflerini taklitten öteye geçemediler ve orijinal eserler koyamadılar. Yusuf bin Nizameddîn, Bedri Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Seydî gibi on beşinci ve on altıncı yüzyıl nazariyatçıları Sistemci okulun notasyonunu geliştirmemişler, entrüman üzerinde perdeleri gösteren

¹¹³ Judetz, a.g.e., s.25.

¹¹⁴ Ubeydullah Sezikli, “Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l Elhân'ı”. (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.), 2007, s.56-60.

¹¹⁵ Özcan, a.y.

¹¹⁶ Judetz, a.g.e., s.26.

tabulaturalar koymakla yetinmişlerdir.¹¹⁷ Kuram ve icra arasındaki uçurumun yeniden kapanması ve icraya dönük notasyonun Ali Ufkî ile tekrar gündeme gelmesi için iki, ebced notasının Abdülbaki Nasır Dede ile icraya dönük halde tekrar uygulanması için üç asır geçmesi gerekecekti.

1.1.1.6. Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821)

Mevlevî şeyhi, neyzen, bestekar, müzikolog ve şair Abdülbâki Nâsır Dede 1765 yılında Yenikapı Mevlevîhanesi yakınlarındaki bir evde doğmuştur. Babası Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhi Kütahyalı Ebû Bekir Dede Efendi (1705-1775), annesi Galata Mevlevîhanesi şeyhi Kutbünnâyî Osman Dede'nin (1652?-1730?) kızı Saîde Hanım'dır. Büyük kardeşi Şeyh Ali Nutkî Dede Efendi (1762-1804), küçük kardeşi Abdürrahim Künhî Dede Efendi'dir. (1769-1831) İlk eğitimini babasından almıştır. Onun vefatı üzerine Milas Müftüsü oğlu Halil Efendi'den Arapça, Farsça ve dini ilimleri öğrenirken, abisi Ali Nutkî Dede Efendi'nin şeyhliği sırasında Yenikapı Mevlevîhanesi'nde sema meşkine katılmış çile tamamlamış, Dede ve neyzenbaşı olmuştur. Büyük bestekar Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) ney öğretmiştir. Ali Nutkî Dede'nin vefatı üzerine 1804 yılında Yenikapı Mevlevîhanesi'nde 23 Şubat 1821 yılında ki vefatına dek 16 yıl 8 ay boyunca şeyhlik yapmıştır. Şeyhliği sırasında III. Selim ve II. Mahmud başta olmak üzere devrin büyüklerinden iltifatlar görmüştür.¹¹⁸

Abdülbakî Nasır Dede müzik nazariyatıyla ilgili, III. Selim'in ricasıyla *Tedkîk ü Tahkîk* ve *Tahrîriyye* isiminde iki eser yazmıştır. 1795 yılında yazdığı *Tedkîk ü Tahkîk* adlı eserine Nasır Dede sistemci okulun on yedi perdeli sistemini açıklayarak başlamış ve Yegâh'dan Tîz Hüseyinî'ye kadar olan 37 perdenin Ney'de üflenişini açıklamıştır. 136 makam ve 21 usûlü kısaca açıklayan Nasır Dede, gelenekten ayrılarak makamları sadece dörtlülerin ve beşlilerin terkihi olarak değil, başlangıç, gezinme, genişleme, süsleme ve

¹¹⁷ A.e.

¹¹⁸ Abdülbaki Nasır Dede, *Tedkîk ü Tahkîk: İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, Çev. & Ed. Yalçın Tura, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006, s.9-10.

karar gibi seyir unsurları üzerinden açıklamayı tercih ederek asırlardır ihmal edilen uygulamayı nazariyatın önüne almıştır. Usülleri açıklarken aruz vezni öğeleri yerine düm, tek, teke söylemlerini kullanan Nasır Dede burada da gelenkten ayrılmıştır.¹¹⁹ Eserinde açıkladığı makamlar arasında “Dil-âvîz”, “Dil-dâr”, “Gül-ruh”, “Hisâr-Kürdî” ve “Rûh-efzâ” isimdekiler ve usüllerden “Şîrîn” usülü kendi tertibidir; lakin bu makamlarda ve usüllerde günümüze gelen beste yoktur. Nasır Dede’nin günümüzde ulaşmış tek bestesi Acem-Bûselik Mevlevî Âyîni’dir, zira Isfâhan makamında bestelediği ayin günümüze ulaşmamıştır.¹²⁰

Nasır Dede *Tedkîk*’i yazdığı aynı yıl Kindî’den beri kullanılan ebced notasını geliştirdiği ve bu notyla III. Selim’in Sûzidilârâ Mevlevî Âyîni ile ayinin saz eserlerini kağıda döktüğü *Tahrîriyye* eserini de tamamlamıştır. Nasır Dede’nin geliştirdiği ebced notası Yılmaz Öztuna’ya göre bugün kullandığımız sisteme kadar Türk Makam müziği’ni ifade eden en iyi sistemdir.¹²¹ Klasik ebced notasında olduğu gibi sesler sıra sayılarına göre o sayıya tekabül eden harflerle gösterilmiş, harflerin altına seslerin zamanını gösteren rakamlar eklenmiş ve harflerin üstüne o sese denk gelen güfte hecesi konulmuştur.¹²² Kullanılan harfler klasik ebced harfleriyle tamamen aynıdır; yalnız bazı araştırmacılara¹²³ göre ebced’in “d” harfine denk gelen “Aşiran” sesini Nasır Dede “dal” harfi yerine “ayın” harfiyle, “yh” harfleriyle gösterilen neva perdesi için de yine “ayın” harfini kullanmıştır. Başka araştırmacılar¹²⁴ ise görülen değişikliklerin Nasır Dede’nin talik yazısının okunmasındaki güçlüklerle bağlamakta, sözü edilen harflerin klasik ebced harfleri, yani “Aşiran” sesi kuyruklu “dal” harfi ile, “ayın” harfi sanılan “Neva” perdesinin ise “yh” ile yazıldığını iddia etmektedirler. Nasır Dede’nin “Aşiran” perdesine denk gelen noktasız “dal” harfiyle “Geveşt” perdesine denk gelen noktasız “re” harfinin talik yazıda

¹¹⁹ A.e., s.15-18.

¹²⁰ A.e., s.13.

¹²¹ Yılmaz Öztuna, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, C.II, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1974, s.99.

¹²² Fatma Adile Aksu, “Türk Mûsikisinde Abdûlbâki Nâsır Dede (1765-1821)”, (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), 1996, s.266.

¹²³ Aksu, a.g.e., s.268; Recep Uslu & Nilgün Dışiaçık, **Abdûlbâki Nâsır Dede’nin Müzik Yazısı “Tahrîriyye”**, İstanbul, 2009, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, s.26-27, 38-39.

¹²⁴ Yarman, a.g.e., s.7.

karışmaması için “dal” harfine kuyruk yapması da, onu büsbütün küçük “ayın” harfiyle değiştirmiş olması da eşit derecede muhtemeldir. Yine aynı şekilde ilk beşlide noktasız “cim” harfiyle “ha” harfini ayrı şekillerde yazabilirken ikinci beşlide bu harfleri “ye” ve “kef” harfleriyle birlikte talik yazıda ayrı göstermede zorlanıp “Neva” perdesini “Segâh” perdesinden farkını gösterebilmek için harflere kuyruk eklemiş ya da “Neva” ve “Sünbüle” perdeleri için büyük “ayın” harfini kullanmış olabilir. Bunun yanında Nasır Dede’nin ebced notasındaki en belirgin farklılıklardan biri de “Zengüle” perdesinin bir oktav üstü olan “Dik Şehnaz” perdesinin atlanması ve bu perdeyi niteleyen harfin Muhayyer perdesine verilmesidir ki bu da “Şehnaz” perdesinden itibaren harflerin klasik ebced dizisine göre bir perde kaymasına sebep olmuştur ve dizi “Tiz Nevâ”da değil ara sesleriyle birlikte bir ses üstü olan “Tiz Hüseyin”de bitmektedir.¹²⁵

Sıra	Perde	Urmevî	Nasır Dede
-	Pes Segâh	-	٩٤٢
-	Pes Buselik	-	٩٤٢
-	Pes Çargah	-	٩٤٢
-	Pes Saba	-	٩٤٢
-	Pes Hicaz	-	٩٤٢
1	Yegah	١	١
2	Pes Beyati	٢	٢
3	Pes Hisar	٣	٣
4	Aşiran	٤	٤ ya da ٥
5	Acem Aşiran	٥	٥
6	Arak	٦	٦
7	Gevaşt	٧	٧
8	Rast	٨	٨
9	Şuri	٩	٩
10	Zengule	١٠	١٠

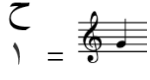
¹²⁵ A.e.

11	Dügah	يا	يا
12	Kürdi/Nihavend	يب	يب
13	Segâh	يج	يج
14	Buselik	يد	يد
15	Çargah	يه	يه
16	Saba	يو	يو
17	Uzzal	يز	يز
18	Neva	يح	ع ya da يح
19	Beyati	يط	يط
20	Hisar	ك	ك
21	Hüseyini	كا	كا
22	Acem	كب	كب
23	Eviç	كج	كج
24	Mahur	كد	كد
25	Gerdaniye	كه	كه
26	Şehnaz	كو	كو
27	Dik Şehnaz	كز	-
28	Muhayyer	كح	كز
29	Sünbüle	كط	ع ya da كح
30	Tiz Segâh	ل	كط
31	Tiz Buselik	لا	ل
32	Tiz Çargah	لب	لا
33	Tiz Saba	لج	لب
34	Tiz Hicaz	لد	لج
35	Tiz Neva	له	لد
-	Tiz Beyati	-	له
-	Tiz Hisar	-	لو
-	Tiz Hüseyini	-	لز

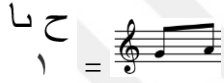
Tablo 8: Abdulbakî Nasır Dede ile Urmevî perdelerinin karşılaştırılması.

Nasır Dede nota zamanlarını harflerin altına koyduğu rakamlarla göstermektedir. Birim zamanı ise *Tedkîk ü Tahkîk*'de anlattığı “**Vezn-i Elhân**”, yani “**Hafif-i Evvel**”, “**Hafif-i Sâni**” ve “**Sâkîl**” adında üç mertebe terimiyle göstermektedir. Biraz daha açmak

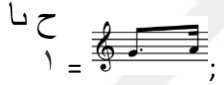
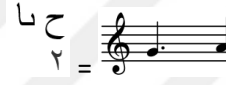
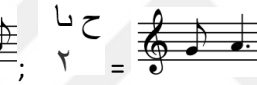
istersek; örneğin, “**Hafif-i Evvel**”e göre yazılmış bir eserde nota harfinin altına yazılan 1 rakamı o notanın bir sekizlik (♩), “**Hafif-i Sani**”de bir dördlük (♩), “**Sâkil**”de ise bir ikilik (♩) değerinde olduğu anlamına gelmektedir.¹²⁶ Zamanın sesler arasında taksimatı “**Hafif-i Sani**” mertebesinde verilen şu örneklerdeki gibidir:

Bir notanın altına bir süre yazılırsa o süre o notaya aittir: ح = 

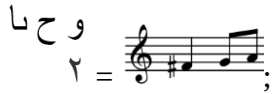
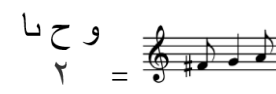
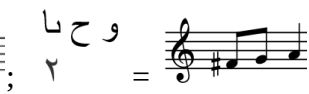
İki notanın altına bir süre yazılırsa o süre o iki nota arasında eşit olarak paylaşılır:

ح = 

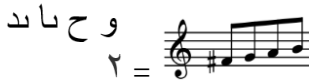
Süre iki notanın birinin altına yazılmışsa o nota diğerinden daha uzun bir zamana sahiptir:

ح = ; ح = ; ح = 

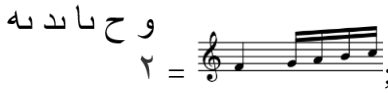
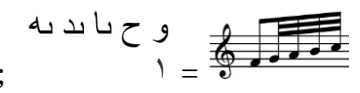
Üç notanın hangisinin altına süre yazılırsa, o diğer iki notanın iki katı miktarda uzunluktadır:

ح = ; ح = ; ح = 

Dört notanın ilk harfinin altına yazılan süre dört nota arasında eşit şekilde paylaşılır:

ح = 

Beş notanın ilk harfinin altına yazılan sürenin yarısı ilk notaya, diğer yarısı da eşit olarak

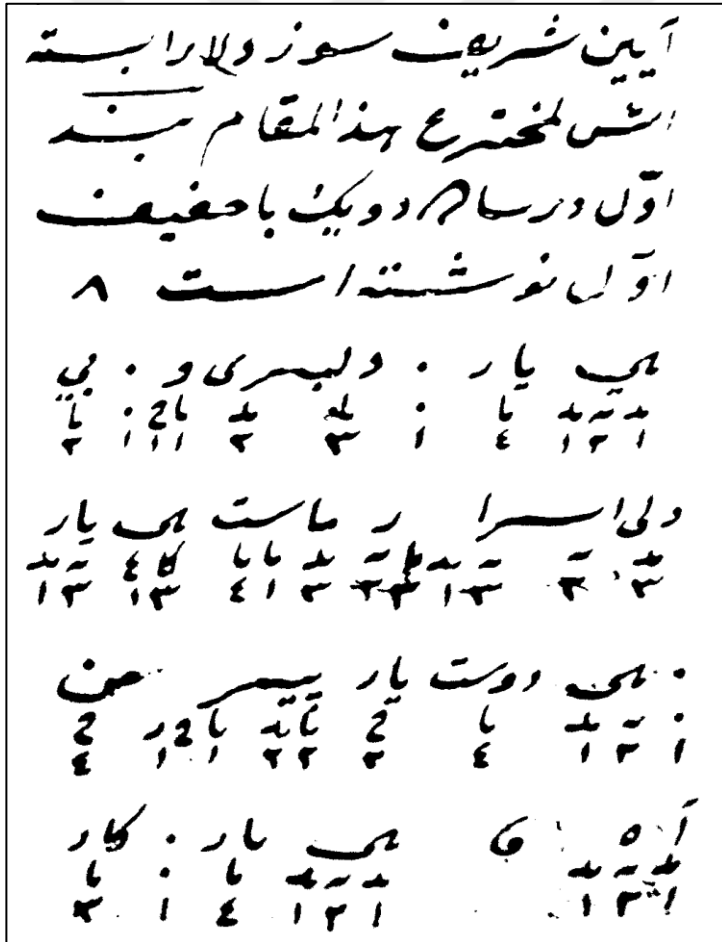
kalan dört notaya taksim edilir: ح = ; ح = 

Sus işareti nokta ile gösterilir ve zaman konusunda yukarıda açıklanan kurallara tabidir:

¹²⁶ Aksu, a.g.e. s.270.

• = ٢; ح • = ٢; ح • = ٢; ح • = ٢ gibi.

Güfte heceler halinde nota ve nota gruplarının üzerine yazılır; tek notaya verilen hece grupları için o ses, hecelere uzunluklarına göre taksim edilir. Abdalbâki Nâsır Dede usûl bitişlerini göstermemiş, müzik cümlelerinin bitişini virgüllerle göstermekle yetinmiştir.¹²⁷



Şekil 11: Tahririyye'den nota örneği - Sultan III. Selim Han'ın Sûz-I Dilârâ Mevlevî Ayini'nden bir bölüm.¹²⁸

¹²⁷ Aksu, a.g.e., s.271- 272.

¹²⁸ Abdülbaki Nasır Dede, **Tahririyye**, s.59a.

1.1.2. Ebced Dışı Harf ve Şekil Nota Sistemleri

Geleneksel Türk Makam Müziği'nde kullanılan harf yazıları sadece ebced yazısıyla sınırlı değildir. 19. yüzyıla kadar Türk müzik kuramcılar tarafından bilinen ve eserlerinde kuramsal açıklamaları göstermek amacıyla kullanılan ebced notasının haricinde, ebced sistemine dayanmayan harf yazıları da geliştirilmiştir. 17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında Kutb-ı Nayî Osman Dede ve Dimitri Kantemiroğlu ebced sistemini andıran ama onun dışında olan harf yazıları geliştirdiler. Yine 18. yüzyılda Tanburi Küçük Artin ve 19. yüzyılın başlarında Hamparsum Limonciyan (1768-1839) ortaçağ Ermeni kiliselerinde kullanılan “**Khaz**” yazısından ilham alan harf-şekil yazıları geliştirdiler. Son olarak Eceabadlı Rum Hrisantos'un (1770-1846) yine 19. yüzyılda neumatik eski Bizans notasyonunu basitleştirme temeline dayanarak oluşturduğu Modern Bizans Notasyonu sistemi Geleneksel Türk Makam Müziği'nde kullanılan harf-şekil yazılarından biri olarak kabul edilebilir.

1.1.2.1. Şeyh Kutbünnâyî Osman Dede (1652?-1730?)

Şeyh Kutbünnâyî Osman Dede İstanbul'un Vefa semtinde doğmuştur. Küçük yaşta Galata Mevlevîhânesi şeyhi Mesnevîhan Gavsî Ahmed Dede'ye intisap eden Osman Dede, ondan ta'lik yazısı ve Ney meşk etmiş, Farsça ve edebiyat öğrenmiştir. Neyzenlikteki kabiliyeti sebebiyle 1680 yılında Galata Mevlevîhânesi'nde neyzenbaşılık görevine getirilmiş, Gavsî Ahmed Dede'nin vefatı üzerine de aynı mevlevîhâne'ye Şeyh olarak atanmıştır. Osman Dede ayrıca, kızının Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Kütahyalı Seyyid Ebûbekir Dede ile evliliğinden doğan ve her biri meşhur müzisyenler ve Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhleri Ali Nutkî Dede, Abdalbâki Nâsır Dede ve Abdurrahim Kühnî Dede'nin de dedesidir. Ney'deki üstün kaabiliyetinden dolayı Kutbünnâyî diye adlandırılan Osman Dede en meşhur ederleri Mi'râciyye, Rast, Uşşak, Çârgâh ve Hicâz

Mevlevî Ayinleri yanında, çeşitli makamlarda ilahiler, tevşihler ve sayısız saz eserleri bestelemiştir.¹²⁹

Nâyî Osman Dede'nin müzik ile alakalı iki eseri vardır: *Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsîki* ve *Nota-i Türkî*. Kullandığı harf yazısını anlattığı *Nota-i Türkî* adlı eserinin bir kopyası Rauf Yektâ Bey'in torunu Yavuz Yektâ'ya intikal etmiş olduğu düşünülse de Türkçeye çevrilmemiştir. Bu yüzden Osman Dede'nin nota sistemi hakkında bildiklerimiz sınırlıdır.

Osman Dede harf yazısında Arap alfabesini kullanmasına rağmen, sistemi ebcedî bir sistem değildir. “Yegâh”-“Sünbüle” arasındaki sesler yirmi beş harf ya da harf grubuyla gösterilmiş, “Tiz Segâh”dan “Tiz Hüseyinî”ye kadarki 8 ses ise alt oktavdaki sesleri gösteren harflerin üzerine bir çizgi konulmasıyla ifade edilmiştir. Sesleri temsil eden harfler rast gele seçilmemiş, perdelerin isimlerinden, o isimleri çağrıştıracak harfler seçilmiştir. Örneğin “Dügâh” perdesi için perdenin isminin ilk harfi olan “dal” harfi, “Kürdî” perdesi için “kef” ve “vav” harfleri kullanılırken, “Eviç” perdesi için isminin ortasındaki “vav”, “Uzzâl” için “ze” harfleri tercih edilmiştir.. (Bknz: Tablo 9.)

Sıra	Harfler	Perde	Sıra	Harfler	Perde
1	ه	Yegâh	18	ح	Hüseyinî
2	ش	Aşîrân	19	ع	Acem
3	ع	Acem Aşîrân	20	و	Evç
4	ق	Irak	21	ما	Mâhur
5	شت	Geveşt / Rehâvî	22	کر	Gerdâniye
6	ر	Rast	23	شه	Şehnâz
7	زیر	Zirgüle	24	مر	Muhayyer
8	د	Dügâh	25	له	Sünbüle
9	کو	Kürdî / Nihavend	26	س	Tiz Segâh
10	س	Segâh	27	ب	Tiz Buselik
11	ب	Buselik	28	جا	Tiz Çargâh
12	جا	Çargâh	29	ج	Tiz Sabâ

¹²⁹ Süleyman Erguner, “Osman Dede, Nâyî”, *DİA*, C.XXXIII, 2007, s.461.

13	ج	Sabâ / Nim Hicaz	30	ٴ	Tiz Uzzal
14	ز	Uzzâl / Hicaz	31	ن	Tiz Neva
15	ن	Neva	32	حصر	Tiz Hisar
16	ر	Nim Hisar	33	ح	Tiz Hüseyinî
17	حصر	Hisar			

Tablo 9: Nayî Osman Dede yazısında perdeleri gösteren harfler.¹³⁰

1.1.2.2. Dimitri Kantemir (1673-1723)

Boğdan Voyvodası Constantin Kantemir'in oğlu olan Dimitri Kantemir 26 Ekim 1673 yılında Vaslui ilinin Silişteni köyünde doğdu. Küçük yaşta Latince, Yunanca, edebiyat ve felsefe öğrenen Kantemir 1688 yılında İstanbul'a geldi ve 1691 yılına kadar İstanbul'da kaldı. Babasının ölümü üzerine kısa süreliğine Boğdan'a gidip geri dönmüş, sonra 1710 yılına kadar İstanbul'da kalmıştır. İstanbul'da bulunduğu yıllarda Enderun'da ve Rum Ortodoks Patrikhânesinde eğitimini sürdürmüş; felsefe, coğrafya, Türkçe, Arapça, matematik ve müzik öğrenmiştir. 1710 yılında yeniden Boğdan voyvodalığına getirilen Kantemir, Çar I. Petro ile anlaşarak Rus saflarına katılmış, Prut Savaşı'nda Rusların bozguna uğratılması üzerine Moskova'ya gitmiş, 1723'de orada ölmüştür.¹³¹

Çok iyi bir tanbur icracısı olan Kantemir, Türk Makam Müziği nazariyecisi ve bestecisi olarak da şöhret kazanmıştır. 1700 yılında yazdığı *Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-hurûfât* (daha çok Kantemiroğlu Evarı adıyla anılır) isimdeki eserinin ilk bölümünde nazari konulara değinmiş, ikinci bölümde de kendi icat ettiği harf yazısıyla 350'yi aşkın saz eseri notaya almıştır.¹³²

Kantemir müzik yazısında Kindî ve Sistemci Okul'un ebced harf yazısı gibi perdeleri arap harfleriyle, süreleri ise rakamlarla göstermiştir. Lakin Nayî Osman Dede

¹³⁰ Tohumcu, a.g.e., s.152-153.

¹³¹ Mihai Maxim, "Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)", *DİA*, C.XXIV, 2001, s.320-321.

¹³² Eugenia Popescu-Judet, "Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)", *DİA*, C.XXIV, 2001, s.322.

gibi, “Kaba Çargâh”tan “Tiz Hüseyinî”ye kadar otuz dört perde ebced sistemindeki harf sıralaması yerine perde isimlerini hatırlatacak harf ve harf grupları ile gösterilmiştir.¹³³

Sıra	Harfler	Perde	Sıra	Harfler	Perde
1	ی	Yegâh	18	ح	Hüseyinî
2	ع	Aşîrân	19	م	Acem
3	ع	Acem Aşîrân	20	ا	Evc
4	و	Irâk	21	ما	Mâhûr
5	ر	Rehâvî	22	ک	Gerdâniye
6	ر	Rast	23	ل	Şehnâz
7	ن	Zirgüle	24	م	Muhayyer
8	د	Dügâh	25	ر	Sünbüle
9	ه	Nihâvend	26	س	Tiz Segâh
10	ر	Segâh	27	ز	Tiz Bûselik
11	ر	Bûselik	28	م	Tiz Çargâh
12	ما	Çargâh	29	ص	Tiz Sabâ
13	ص	Sabâ	30	ه	Tiz Uzzâl
14	ه	Uzzâl	31	و	Tiz Nevâ
15	و	Nevâ	32	ب	Tiz Bayatî
16	ب	Bayatî	33	ح	Tiz Hüseyinî
17	ح	Hisâr			

Tablo 10: Kantemiroğlu Perde İmleri ve Anlamları.¹³⁴

Perdeleri ifade etmede kullanılan harfler Nayî Osman Dede’nin yazısındaki gibi, ya perde isminin ilk harfî, ya da orta ve sondaki perde ismini çağrıştıracak harflerdir. Kantemir bazı

¹³³ Tohumcu, a.g.e, s.155.

¹³⁴ Dimitri Kantemiroğlu, *Kitâbü’l-ilmü’l-Mûsikî alâ Vechi’l-Hurûfat*. Tıpkı basım, çev: Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yay, 2001, s.3.

harfleri “**nesih**” ve “**rika**” stillerini kullanarak aynı harflerle farklı perdeleri de göstermiştir. Tablo 10’a bakıldığında Osman Dede’de de Kantemir’de de “Yegâh” perdesi ile “Aşîran” perdeleri arasında “Bayatî” ve “Hisar” perdelerinin bir oktav pestlerine tekabül edecek perdelerin olmayışı dikkat çekecektir. Kantemir bu alanda yarım perdenin gereksiz olduğunu söylemiştir.¹³⁵ Bunun sebebi bu seslerin tanbur üzerinde “nağme inşasına cevaz vermeyecek kadar alt sınıra (açık tele) yakın olmaları”¹³⁶ olabileceği gibi; Kantemir’le aynı dönemde yaşamış neyzen Osman Dede’nin de bu perdeleri dizisine ilave etmemesi, bu perdelerin o dönemde pek kullanımda olmadığı¹³⁷ fikrini akıllara getirebilir.

Kantemir yazısında süreler perdeleri gösteren harflerin altına yazılan arap rakamlarıyla gösterilir. 8’e kadar gidebilen rakamlarından 1 rakamı birim süreyi, 2 birim sürenin iki katını, 3 üç katını, diğer rakamlar da aynı şekilde orantılı bir artışı ifade eder.¹³⁸ Kantemir eserin hızını eserin başında belirttiği üç vezinle göstermektedir ki bunlar şu isimlerle adlandırılır: “**Vezn-i kebîr**” (Büyük Vezin), “**Vezn-i sagîr**” (Küçük vezin) ve “**Vezn-i asar-us-sagîr**” (En Küçük Vezin). Eski nazariyatçıların “**hafif**”, “**sakil**” gibi terimlerle göstermeye çalıştıkları hız mertebelerini Kantemir bu vezinlerle göstermeye çalışmıştır; lakin hız konusu muğlaktır. Şöyle ki Kantemir 1 rakamını, “**sabit vezin**” adını verdiği tanburun bir mızrap vuruşu olarak belirtmektedir.¹³⁹ Bir’den büyük rakamlarda, o rakamlar sayısınca mızrap vurulmayacak, bir kere mızrap vurulup o rakamların gösterdiği sayıda mızrap vuruşu süresince beklenecektir. Kantemir bunu “**ârizî vezin**” olarak adlandırmaktadır.¹⁴⁰ Lakin iki mızrap vuruşu arasındaki süre belirsiz olduğundan, bu vezinlerin belirli bir tempo göstermesi imkansız olmaktadır.

Bu vezinlerin ifade ettiği süresel değerler şöyle gösterilebilir:

¹³⁵ Kantemiroğlu, a.g.e, s.7.

¹³⁶ Yarman, a.g.e., s.6.

¹³⁷ Kantemiroğlu, a.g.e., s.XLIV (Yalçın Tura’nın önsözü).

¹³⁸ Atalay, a.g.e., s.917.

¹³⁹ Kantemiroğlu, a.g.e., s.20.

¹⁴⁰ A.e., s.21.

	١	٢	٣	٤
	1	2	3	4
Vezn-i kebîr	♪	♪	♪	♩
Vezn-i sagîr	♪	♪	♪	♪
Vezn-i asar-us-sagîr	♪	♪	♪	♪

Tablo 11: Kantemiroğlu'nda vezinler ve süreler.

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere, büyük veznin birim zamanı küçük veznin iki katı, en küçük veznin de dört katı büyüklükte bir süreye sahiptir. Bu yüzden büyük vezinle yazılmış notalarda 1'den 4'e kadar, küçük vezinde 1'den 8'e kadar, en küçük vezinde de 1'den 16'ya kadar rakamlar kullanılabilir zira büyük vezinde 4 rakamıyla gösterilen süre küçük vezinde 8, en küçük vezinde 16 vuruş miktarına denk gelmektedir. Lakin Kantemir, bir harfin altına 16 rakamını kullanmak yerine, gerekirse aynı harfin iki kere yazılıp her birine 8 rakamı konmasını tavsiye etmekte, 8'den büyük rakamların kullanılmayacağını belirtmektedir.¹⁴¹

Hız konusuna dönecek olursak, yukarıdaki tabloya bakarak büyük veznin birim zamanını bir dörtlük, küçük vezninkini bir sekizlik olarak kabul etmek kafa karıştırıcı olabilir; zira modern nota sisteminde dörtlük ve sekizliklerin ne kadar süreye sahip oldukları tempoyla belirlenir. Misal verecek olursak bir eser dakikada 120 dörtlük nota çalınacak şekilde, birim zamanı dörtlük nota olarak yazılabildiği gibi dakikada 120 sekizlik nota çalınacak şekilde birim zamanı sekizlik olarak da pekala yazılabilir. Lakin Kantemir'in sisteminde büyük veznin 1 rakamıyla gösterilen sabit veznini 4 saniye olarak kabul edersek, küçük veznin 1 rakamıyla gösterilen sabit vezni 2 saniye, en küçük vezninki de 1 saniye olmaktadır. Kantemir böylece modern nota sistemindeki ritim tempo farklılığını ortadan kaldıran, aynı rakamla hem ritmi hem de tempoyu gösteren bir sistem ortaya koymaya çalışmış; doğal olarak da ağır tempolu eserlerin büyük vezinle, yürük eserlerin ise küçük vezinle yazılacağını iddia etmiştir.¹⁴² Ancak, ârızî vezin ile, sistemin

¹⁴¹ A.e., s.21.

¹⁴² A.e., s.17-19.

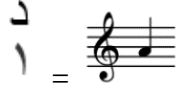
tempoyu gösterme yetisini elinden almış, ilk açıklamasıyla çelişen açıklamalar yapmak durumunda kalmıştır. Şöyle örneklemek istersek, büyük vezinde birim zamanı iki saniye sürecek şekilde yazılmış ağır tempolu bir eserde bir dakikada en fazla otuz sabit vezinli mızrap vuruşu mümkündür. Birim zamandan, yani iki saniyeden daha kısa aralıklı mızrap vuruşları yapılamayacağı için birim zamanın yarısı değerindeki notalar tek bir mızrap vuruşu altında çalınacak, birim zamandan daha uzun notalar da ya sabit vezin gereği bölünecek ya da ârizî vezin uyarınca mızrap vurulup beklenecek, bir dakikada vurulan mızrap sayısı da iyice düşecektir. Bu da tanbur icrasının gereklerine dayanarak, Kantemir'in kendi deyimiyle, “nağmenin bütün inceliklerini icra edebilmek ve mûsikînin bütün güzelliğini ortaya koymakta”¹⁴³ zorlanacaktır. Aynı eser, küçük vezinde dakikada altmış sabit vezinli mızrap vuruşuyla daha yüksek bir ifade gücü kazanacaktır; zira şimdi büyük vezinde süresi birim zamanın altında kalan ve tek bir mızrap vuruşunun altına toplanan seslerin kendi mızrap vuruşları olacak, birim zamandan büyük değerdeki sesler de sanatlı bir şekilde parçalara ayrılacak icra edilebilecektir. Bu sebeptendir ki eserinin ilerleyen sayfalarında Kantemir, yürük icra edilmek için bestelenmiş eserlerin büyük ve küçük vezin, ağır icra bestelerinin de en küçük vezinle yazılması gerektiğini ileri sürerek ilk önerisiyle çelişmiştir.¹⁴⁴ Lakin aşırı yürük eserlerin, büyük veznin az mızrap vuruşlu temposuyla yazılması neredeyse imkansız olacağından, bu aşamada Kantemir'in çözüme kavuşturamadığı tempo sorunundan tümüyle vazgeçtiği, tempoyu belirleyen vezinler arasındaki sabit mızrap vuruşları farkını esnettiğini düşünebiliriz. Aksi halde hangi eserin yazımında hangi vezinin kullanılacağı, eserin temposundan çok usûl terkihi ve o dönemki tanbur icrası tercihlerine göre şekillenmek zorundadır; çünkü Kantemir sistemi vezinlerdeki hız birimini mızrap vuruşlarına göre belirlemekte, dolayısıyla eserin tanbur ile sanatlı bir biçimde icra edilebilmesini etken faktör olarak ele almaktadır.

Kantemir sisteminde sürelerin seslere dağılımı Nasır Dede sisteminin hemen hemen aynısıdır. Kantemir de süre değerlerinin harf grupları içerisinde taksimini, süre

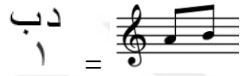
¹⁴³ A.e., s.25.

¹⁴⁴ A.e., s.31.

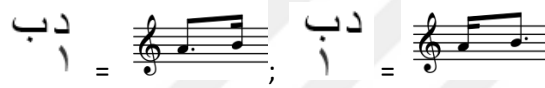
değerlerini gösteren rakamları farklı harflerin altına koyarak belirlemiştir. Birim süreyi bir dörtlük kabul ederek göstermek istersek:

Bir notanın altına bir süre yazılırsa o süre o notaya aittir: 

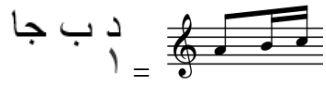
İki notanın altına bir süre yazılırsa o süre o iki nota arasında eşit olarak paylaşılır:



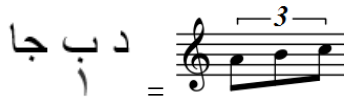
Süre iki notanın birinin altına yazılmışsa o nota diğerinden daha uzun bir zamana sahiptir:



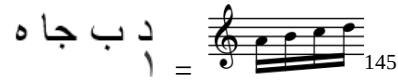
Üç notadan ilk veya son notaya süre yazılırsa, o diğer iki notanın iki katı miktarı uzunluktadır:



Üç notadan ortadaki notanın altına süre yazılırsa, üçleme (**triole**) olur:



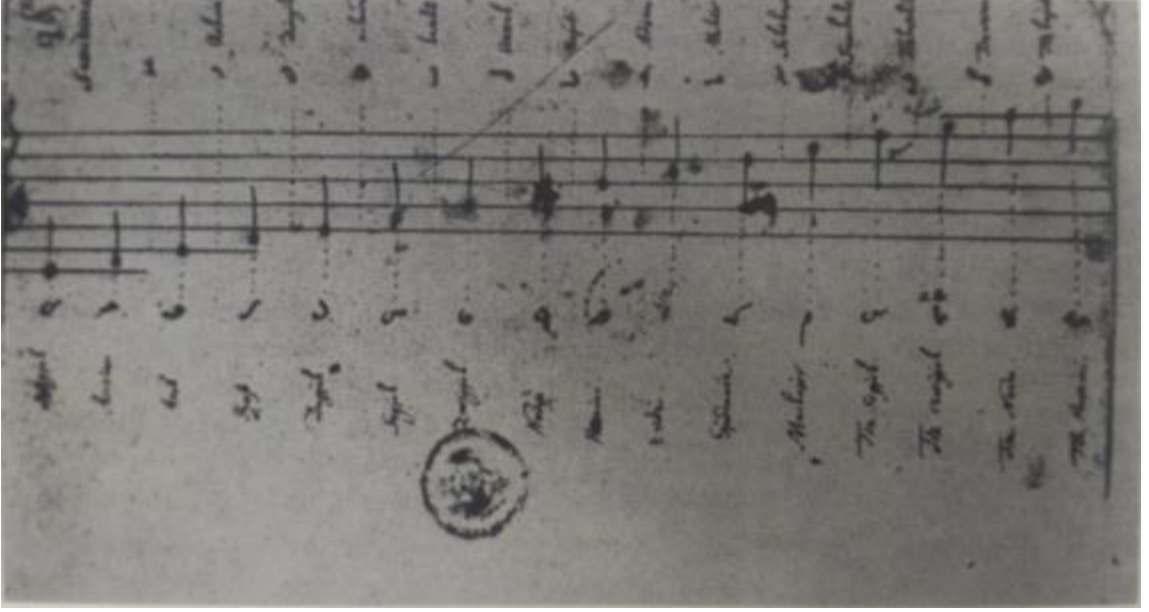
Dört notanın ilk harfinin altına yazılan süre dört nota arasında eşit şekilde paylaşılır:



Kantemir, geliştirdiği nota sistemindeki seslerin batı notasında hangi sese denk geldiğini gösteren bir belge de yazmıştır. Söz konusu belgeye göre Kantemir yazısı, “Bol

¹⁴⁵ Atalay, a.g.e., s.917.

ahenk” düzenine göre düzenlenmiş; “Rast” perdesi Re, “Yegâh” perdesi de La notasına tekabül etmektedir.¹⁴⁶ (Bkz.: Şekil 12.)



Şekil 12: Kantemiroğlu notasının Batı notasındaki karşılıklarını gösteren belge.

Kantemir notasının kullanımına bir örnek olarak yazarın kendisine ait nihavend peşrev’inin notası ve porte üzerinde gösterilmesi aşağıdaki gibidir:

¹⁴⁶ Kantemiroğlu, a.g.e., s.XLVIII.

در مقام نھاوند دو کبیر قائمیراوغلی

بره چاه چاه چاه چاه سا ا م سا م چاه چاه
چاه د چاه د چاه د چاه د چاه د چاه د چاه
ه ه ه چاه سا م چاه چاه د چاه چاه سا م چاه
چاه د چاه چاه چاه چاه چاه چاه سا ا م سا م چاه
چاه چاه چاه د چاه د چاه د چاه د چاه د چاه
چاه چاه چاه چاه چاه چاه چاه چاه چاه چاه

Der makam-ı nihavend Devr-i kebir Kantemiroğlu



Şekil 13: Kantemiroğlu'nun Nihavend Peşrevi.¹⁴⁷

¹⁴⁷ A.e.

1.1.2.3. Hamparsum Limociyan (1768-1839)

Hamparsum Limonciyan (Baba Hamparsum, Hamparsum Ağa gibi isimlerle de tanınır) 1768 yılında İstanbul'un Beyoğlu semtinde Harput asıllı Ermeni bir aileye doğdu. İlk öğreniminden sonra okumaya devam edememiş ve terzi çıraklığına başlamıştır. Güzel sesinden dolayı Ermeni kiliselerinde mugannilik yapmış, dönemin üstadlarından dersler almış, mevlevîhânelere devam ederek kendini geliştirmiştir. Düzyan ailesiyle tanışmasıyla, bu ailenin Kuruçeşme'deki yalılarında musiki meşklerine katılmış, dönemin meşhur müzisyenleriyle tanışma imkanı bulmuştur. Galata'daki Lusavorçyan Mektebi'nde müzik hocalığı da yapan Limonciyan, bir süre Ağrı ve Kayseri'de bulunmuş, Şîraz'da İran müziğini incelemiştir. Bir süre daha Ermeni kilisesinde mugannilik ve Kumkapı'daki Mayr Varjarian Mektebi'nde müzik hocalığı yapan Limonciyan, 29 Haziran 1839 tarihinde vefat etmiş, Beyoğlu'ndaki Surp Agop Ermeni Mezarlığı'na defnedilmiştir.¹⁴⁸

Limonciyan ilk müzik eğitimini Zenne Boğos ve Andon Çelebi Düzyan'dan almış; daha sonra Fener Rum Patrikhanesi'nde Tatavralı Onofrios'tan eğitim almaya devam etmiştir. Hagop Çelebi Düzyan'dan Batı müziği öğrenen Limonciyan'ın Kayseri'de iken Krikor Kabasakalyan'dan da eğitim aldığı kabul edilir. Kumkapı'daki Meryem Ana Kilisesi'nde başmugannilik yapan Limonciyan iyi bir tanburi ve kemani'ydi. Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'yi dinlemeye giderek bazı ayinleri notaya almıştır.¹⁴⁹

Hamparsum Limonciyan'ı Türk müziği için önemli kılan en önemli şey hiç şüphesiz kendi adıyla tanınan ve bir çok kaynakta, Sultan III. Selim'in emriyle, kendisinin icad ettiği iddia edilen nota sistemidir. Lakin günümüzde çok yaygın olan Limonciyan'ın bu notayı kendi icad ettiği ve III. Selim'e sunduğu fikrini çürütecek belgeler de mevcuttur. Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz, 2010 yılında basılmış *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler* adlı kitapta, 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ortalarına kadar yazılan Ermenice makalelerde bu notadan asla "Hamparsum Notası" olarak bahsedilmediğini, bunun yerine

¹⁴⁸ Nuri Özcan, "Hamparsum Limonciyan," *DİA*, C.XXVII, 2003, s.192.

¹⁴⁹ A.e., s.193.

“**Kilise Notası**”, “**Ermeni Notası**” gibi isimler kullanıldığını belirtir ve notanın Türkler arasında Hamparsum notası olarak tanınmasını, Limonciyan’ın bu notayı Osmanlı Müziği çevrelerince kabul ettirmek için büyük uğraşlar vermesine yorar.¹⁵⁰ Aynı kitapta, notayı Hamparsum Limonciyan’ın tek başına icad ettiği ve Sultan III. Selim’e sunduğu fikirleri de çürütülmektedir. Yazarlara göre notanın geliştirilme sürecini anlatan tek tarihi belge, 1815 yılında dönemin Ermeni aydınlarından Minsas Pijıskiyan tarafından kaleme alınmış el yazmasıdır. Bu el yazmasına göre bu nota sadece Limonciyan tarafından oluşturulmamış, Rahip Pijıskiyan, Andon Amira Düzyan ve Hagop Çelebi Düzyan’la birlikte Düzyanların konağında ortak bir çalışma sonucu icad edilmiştir. Çalışma 1808’de başlamıştır, ki bu tarihte Sultan III. Selim artık tahtta değildir, ve 1812 ‘de kağıda dökülmüştür.¹⁵¹

Hamparsum nota sistemi, Ermeni “**Khaz**” sisteminin basitleştirilip yeniden düzenlenmesine dayanan bir sistemdir.¹⁵² 9. yüzyılda Ermeni kiliselerinin çoğalması ve ayinlerin gelişmesi sonucu Ermeni dini nağmeleri “Şaragan”ların yazıya dökülmesi gerekliliğinden dolayı ortaya çıkan “**Ekfonetik**” yazı tipi zamanla “**Khaz**” sistemine dönüşmüştür.¹⁵³ “**Ekfonetik**” yazı genellikle metinlerin üzerine yazılan ve metne ait vurguları, uzatılacak heceleri gösteren işaretlerden oluştuğu gibi, sesin tiz ya da pest yöne hareketini de gösteren işaretleri de içeriyordu.¹⁵⁴ Lakin bu sistem, müziği tam manasıyla yazıya dökmekten çok, ezgi kalıplarını öğrenen mugannilere ezgiyi hatırlatma görevi görüyorlardı. Müziğin gelişimiyle birlikte, özellikle süslü ve ağır eserlerin yazımının gündeme gelmesiyle birlikte, “**Ekfonetik**” sistem yavaş yavaş “**Khaz**” sistemine evrilmiştir. 16. yüzyıla kadar yaygın bir şekilde kullanılan “**Khaz**” sistemi, bu yüzyıldan itibaren savaşlar ve ayaklanmalar gibi toplumsal meseleler yüzünden Kilise müziğinin yazımında önemini yitirmiş, 18. yüzyıla kadar büyük oranda unutulmuştu.¹⁵⁵ “**Khaz**”

¹⁵⁰ Aram Kerovpyan, Altuğ Yılmaz, **Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler**, İstanbul, Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010, s.83-84.

¹⁵¹ A.e., s.89-91.

¹⁵² Tohumcu, a.g.e., s.130.

¹⁵³ Kerovpyan, a.g.e., s. 56-57.

¹⁵⁴ Tohumcu, a.g.e., s.23.

¹⁵⁵ Kerovpyan, a.g.e., s.58.

notasının okunmasının çok güç olması, 19. yüzyılın başında reformu zorunlu kılmış, Hamparsum notası böylece “**Khaz**” sisteminin reforme edilmesiyle ortaya çıkmıştır.

Hamparsum notası, ebced notasının aksine soldan sağa yazılmaktadır ve yine ebced notasının aksine dizideki her ses farklı bir işaret vermek yerine oktavdaki sesleri gösteren yedi ana işarete dayanır.¹⁵⁶ Perdelerin oktavları aynı işaretlerin altına çizilen ya da gövdelerine eklenen işaretlerle gösterilir. Sistemdeki on sekiz ana perde ve bunları karşılayan işaretler şunlardır.

1	2	3	4	5	6	7	1'	2'	3'	4'	5'	6'	7'	1''	2''	3''	4''
✓	~	~	~	~	~	~	✓	~	~	~	~	~	~	✓	~	~	~
Yegâh	Aşîran	Irak	Rast	Dügâh	Segâh	Çargâh	Neva	Hüseyinî	Evc	Gerdâniye	Muhayyer	Tiz Segâh	Tiz Çargâh	Tiz Neva	Tiz Hüseyinî	Tiz Evc	Tiz Gerdâniye
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

Şekil 14: Hamparsum perde işaretleri.¹⁵⁷

Bu on sekiz ana perdenin arasında kalan perdeler arızalı perdeler kabul edilir. Bu nota sisteminin en belirgin özelliklerinden biri de “Segâh” ve “Eviç” perdelerinin ana perde alınıp “Buselik” ve “Acemaşiran” perdelerinin arızalı kabul edilmesidir. Arızalı perdeler işaretlerin üzerine konan eğik bir çizgiyle gösterilir. Bu çizgi üzerine konduğu perdenin tizleşeceğini gösterir. Perdenin pestleşeceğini gösteren bir işaret yoktur. Ayrıca tizleşmenin diatonik mi kromatik mi olacağı belli değildir ve tizleşme mikarı makamın yapısı ve seyri düşünülerek belirlenir.¹⁵⁸

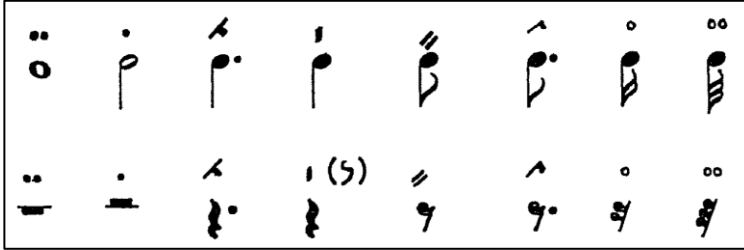
¹⁵⁶ Kenan Verdemir, “Hamparsum Limonciyan’ın Hayatı ve Eserleri”, (İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü Bitirme Çalışması), 1994, s.3-7.

¹⁵⁷ Atalay, a.g.e., s.921.

¹⁵⁸ Verdemir, a.g.e., s.6.



Harf yazılarında arap rakamlarıyla gösterilen süreler bu notada perde işaretlerinin üzerine konan noktalar, kesme işaretleri ve içi boş dairelerle gösterilir; altında perde işareti olmayan süre işaretleri değerleri kadar sus'ları göstermektedir. Dörtlük sus için tek kesme işareti yerine parantez içindeki işaret de kullanılmaktadır.¹⁵⁹



Şekil 15: Hamparsum notasında süre ve sus işaretleri.¹⁶⁰

Süre işaretleri aynı süre değerine sahip ard arda gelen perdelerin sadece ilkinde yazılır ve bu değerler diğer perdeler için de geçerlidir. Lakin Hamparsum notasında sesler usüllerin vuruşlarına göre kümelenmiş şekilde yazılır iki kümeden ilk kümenin sonundaki perdeyle ikinci kümenin başındaki perde aynı değere sahip olasalar da ikinci kümenin başındaki perdenin üzerine süre işareti konmaktadır. Üçlemeler de kümelerin üzerine konan bağ işaretiyle gösterilir.¹⁶¹ (Bkz.: Şekil 16)

¹⁵⁹ Atalay, a.g.e., s.922.

¹⁶⁰ Karamahmutoğlu, a.g.e., s.11.

¹⁶¹ A.e., s.14.



Şekil 16: Hamparsum notası örneği.¹⁶²

Hamparsum notasında usül kalıpları eserlerin başlık kısmında çeşitli işaretlerle belirtilmiştir.¹⁶³

Düm	:
Tek	.
Teke ya da Tekkâ	✓
Tâhek	✓

Şekil 17: Hamparsum notasında usül kalıp işaretleri.¹⁶⁴

Bazı usüllerde iki vuruşun üzerinde bir bağ işareti görülür, bu işaret bu iki vuruşun tek bir birim olarak alındığını gösterir. (Fahte usülü üzerinde örnek için Bkz.: Şekil 18)

										
10 Fahte	düm	düm	düm	tek	tek	tek	düm	tahek	tekâ	tekâ
	1	1	-	1	1	1	1	1	1	1

Şekil 18: Hamparsum usül işaretlerine örnek: Fahte Usülü.¹⁶⁵

Usüllerde bazı vuruşların üzerine konulan (/) işareti değerini bir kat, (κ) işareti ise bir buçuk kat artacağını gösterir.¹⁶⁶

¹⁶² Atalay, a.g.e., s.922.

¹⁶³ Karamahmutoglu, a.g.e., s.12.

¹⁶⁴ Karamahmutoglu, a.y

¹⁶⁵ A.e., s.13.

¹⁶⁶ A.e.

8 Katakoftı			
	düm	tek	tek
	3	2	3

Şekil 19: Hamparsum usul işaretlerine örnek: Katakofti Usülü.¹⁶⁷

Hamparsum notasının bir diğer önemli özelliği de uluslararası nota yazımında kullanılan “ölçü çizgisi”, “bitiş çizgisi”, “reprise”, “senyo”, “coda”, “dolap” gibi öğeleri karşılayacak bazı işaretlerin olmasıdır.¹⁶⁸ (Bkz.: Şekil 20.)

İMLER	DEĞİŞİK ANLAMLANDIRILIŞLARI
:	 veya 
•	 veya 
• veya •	 ,  ,  , D.C. , Dal S. ve 
	→ () { }

Şekil 20: Hamparsum notasında bazı işaretler ve anlamları.¹⁶⁹

Hamparsum notasının bir de “gizli” ya da “dilsiz” Hamparsum notası diye adlandırılan bir türü vardır. Bu yazıda süre işaretleri gibi bazı işaretler notaya dahil edilmez ve bir eseri hiç bilmeyen birinin o notadan eserin nasıl icra edileceği hakkında bir fikir edinmesi güçleşir. Suphi Ezgi’ye göre Hamparsum notasının ilk hali gizli olan halidir.¹⁷⁰ Lakin başka kaynaklar, Hamparsum notasının ilk halinin gizli Hamparsum gibi eksik işaretli olmasının aksine çok fazla işaret ve detay içerdiğini belirtmektedir. Notanın ilk hali çok karmaşıktır zira Klasik Osmanlı Müziği’nin ihtiyaçları doğrultusunda geliştirildiği için çok sayıda süsleme ve özel mızrap vuruşu işaretleri içerdiği gibi tam ve yarım ses perdelerinin aralarındaki perdeler için “şuri” denilen özel bir işaret de

¹⁶⁷ A.e.

¹⁶⁸ Atalay, a.g.e., s.922.

¹⁶⁹ Atalay, a.y., Karamahmutoğlu, a.g.e., s.14.

¹⁷⁰ Suphi Ezgi, a.g.e., 1953, s.530.

kullanılmaktadır.¹⁷¹ Hamparsum Limonciyan'ın ölümünden sonraki on yıl içinde, muhtemelen Hamparsum'un öğrencisi Aristakes Hovhannisyan tarafından, şuriler ve süsleme işaretleri kaldırılmış ve nota bu günkü halini almıştır.¹⁷²

Hamparsum notasının Klasik Türk Makam müziği için önemi büyüktür zira bu nota porteli Batı notasının kullanımına dek Türk müzisyenler arasında kabul görmüş ve binlerce eser bu notayla kayıt altına alınıp günümüze ulaşmıştır. Hamparsum notasının bu kadar kabul görmesinin bazı sebepleri vardır. İlk olarak bu nota Rast dizisini esas aldığı için “Segâh” ve “Eviç” perdelerini asıl perde olarak almış, “Buselik”, “Acem” gibi perdeleri arızalı kabul etmiştir. Estetik görünümünün yanı sıra perde, süre ve diğer müzik öğeleri için kullanılan işaretler yazılması ve okunması kolay bir nota sistemi ortaya koymuştur.

Hamparsum notasının eksiklikleri de yok değildir. Eski harflerle sağdan sola yazılan güfteleri soldan sağa yazılan Hamparsum notasına göçürmek, her sese denk gelen hecelerin bölünerek yazılması dolayısıyla güfte yazımında Osmanlıca yazım kurallarına ters düşen bir uygulamaya sebep olmuştur.¹⁷³ Bir diğer eksiklik de tam seslerin arasındaki yarım ve çeyrek sesleri göstermek için yalnızca bir işaretin kullanılmasının eserin tam manada kağıda dökülmesini zorlaştırması ve sözlü gelenekle aktarılmış makam bilgisini zorunlu kılmasıdır. Lakin Hamparsum notasının ilk halindeki çok sayıda işaretin oluşturduğu karmaşık yapı yerine notanın daha sade, eksikli ama kullanışlı son hali sözlü aktarım geleneğiyle el ele vererek o dönemki müzisyenlerin ihtiyaçlarına cevap vermeyi başarmış ve yaygın bir şekilde kullanılmıştır.¹⁷⁴

1.1.2.4. Tanburi Küçük Artin (?)

Tanburi Küçük Artin de Ermeni “**Khaz**” sisteminden ilhamla bir notalama sistemi geliştiren Osmanlı Ermenilerindendir. Hayatı hakkında bildiklerimiz çok sınırlı olmakla

¹⁷¹ Kerovpyan, a.g.e., s.98-99.

¹⁷² A.e., s.99.

¹⁷³ Verdemir, a.g.e., s.11.

¹⁷⁴ Kerovpyan, a.g.e., s.99.

birlikte Sultan I. Mahmud (1730-1754) tarafından İran Şah'ına elçilik vazifesiyle gönderilen heyetin içinde olduğunu, bu seyahati sırasında yazmış olduğu seyahatnamesinden anlıyoruz.¹⁷⁵ Artin İran'da bulunduğu sırada bir edvar da yazmıştır. Bugün Erivan'da Matenadaran Kütüphanesi'nde "ms. 9340" katalog numarasıyla bulunan bu metni Nikoğos Tahmizian 1968 yılında çevirmiştir.¹⁷⁶ Tanınmış bir tanburi olarak Sultan'ın sarayında da bulunmuş olan Artin, bu eseri Ermeni harfleriyle Türkçe yazmıştır.¹⁷⁷

Artin'in edvarını yazdığı 18. yüzyılın ortaları, müzik notasyonu çalışmalarının hız kazandığı bir dönemdir. Mustafa Kevseri Kantemir notasyonunu kullanarak müziği yazıya geçirirken, Kyrillos Marmarinos Osmanlı din dışı müzik eserlerini Bizans notasıyla kaleme alıyordu.¹⁷⁸ Yüzyılın sonlarına doğru Abdülbâki Nâsır Dede ebced notasını tekrar gündeme getirecekti.

Artin, Kantemir gibi sistemini Tanbur ana dizisine göre belirlemiştir; lakin Kantemir'den farklı olarak "Yegâh" ve "Aşîran" perdeleri arasına "Şurî" perdesini eklemiş fakat "Tiz Neva" ve "Tiz Hüseyinî" arasına perde koymamıştır.¹⁷⁹ 16 tam ve 14 yarım ses için Artin'in kullandığı işaretler şunlardır:

	İşaret	Perde Adı		İşaret	Perde Adı
1	□	Yegâh	16	2	Hüseyinî
2	6	Şurî	17	6	Beyâti
3	7	Aşîran	18	8	Acem
4	8	Acem aşîran	19	9	Eviç
5	9	Arak	20	10	Mâhur
6	10	Geveşt	21	11	Gerdâniye

¹⁷⁵ Eugenia Popescu-Judet, **Tanburi Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002, s.11.

¹⁷⁶ A.e., s.156.

¹⁷⁷ A.e., s.18.

¹⁷⁸ A.e., s.133-134.

¹⁷⁹ A.e., s.140.

7		Rast	22		Şehnâz
8		Zirgüle	23		Muhayyer
9		Dügâh	24		Sünbüle
10		Nihâvend	25		Tiz Bûselik
11		Bûselik	26		Tiz Segâh
12		Segâh	27		Tiz Çargâh
13		Çargâh	28		Tiz Neva
14		Sabâ	29		Tiz Sabâ
15		Neva	30		Tiz Hüseyinî

Tablo 12: Tanburi Küçük Artin'in perde işaretleri.¹⁸⁰

Artin, Kantemir gibi süre kavramını mızrap vuruşlarına göre belirlemiş ve süreleri göstermek için ise rakamlar yerine bazı işaretler geliştirmiştir. Bu işaretlere detaylı bir şekilde bakmak istersek:

iki notanın üzerinde bir çizgi “—” olursa, tek mızrap vuruşuyla çalınan birbirine bağlı iki dörtlük notayı,

bir notanın üzerinde “

bir notanın üzerinde “

bir notanın üzerinde “

bir notanın üzerinde “

üç notadan ortadakinin üzerinde “

bir notanın üzerinde “/” işareti olursa, bir mızrap vuruşuyla iki dörtlük notayı,

üç notanın üzerinde “

¹⁸⁰ A.e., s.62-64.

“” işaretinin tanımı yapılmamıştır.

Artin tanbur üzerinde iki süsleme için de işaret geliştirmiştir. Çarpma süslemesi için “” ve “**tremolo**” için “” işaretlerini kullanmıştır.¹⁸¹ Bunlardan başka, Artin 16 tam sesin her biri için bir Ermenice harf tayin etmiş, bu sesleri öğrenirken bu harflerin isimleriyle talim ettirilerek sesin terbiye edilebileceğini iddia etmiştir.¹⁸²

Artin’in nota sisteminin uygulamadaki yeterliliği hakkında fikir sahibi olabilmemizin bir yolu yoktur zira edvarında örnek olarak notaya aldığı bir eser olmadığı gibi Artin notasıyla yazılmış bir müzik külliyatı da henüz tespit edilememiştir.¹⁸³

1.1.2.5. Eceabatlı Hrisantos (1770-1846) ve Modern Bizans Notası

Hristiyan kilise müziğinde 4. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanan, çeşitli işaretlerle metne ait vurguları göstermeye yarayan “**Ekfonetik**” nota 9. yüzyıldan itibaren neume adı verilen vurgular yerine ses aralıklarını gösteren bir sisteme dönüşmüştür.¹⁸⁴ Ermeni müziğinde “**Khaz**” sistemine dönüşen bu nota, Hamparsum ve Artin tarafından harf notalarına dönüştürülürken, Rumlar arasında neumatik özelliğini 19. yüzyılın başında geçirdiği reformasyondan sonra da sürdürmüştür. Araştırmacılar Bizans notasının geçirdiği dönüşümü dört döneme ayırmaktadırlar: İlk Dönem Bizans Notasyonu (9-12. yüzyıl), Orta Dönem Bizans Notasyonu (12-15. yüzyıl), Geç Dönem Bizans Notasyonu (15-19. yüzyıl) ve Modern Bizans (Hrisantos) Notasyonu (19. yüzyıl sonrası).¹⁸⁵ İlk dönem notalarda seyrek bulunan işaretler Orta ve Geç dönemde artmış ve çok sayıda işaret ve sembolün kullanıldığı öğrenmesi zor ve karmaşık bir stenografik yazıya dönüşmüştür.¹⁸⁶ Bu karmaşık ve zor notanın daha anlaşılır hale gelmesi için çalışmalar

¹⁸¹ A.e., s.64-67.

¹⁸² A.e., s.66.

¹⁸³ A.e., s.156.

¹⁸⁴ Tohumcu, a.g.e., s.23-24.

¹⁸⁵ Katy G. Romanou, “Great theory of music by Chrysanthos of Madytos, (Çeviri-Yüksek Lisans Tezi - Indiana University.), 1973, s.IX.

¹⁸⁶ Markos Skoulios, "Modern Theory and Notation of Byzantine Chanting Tradition: A Near-Eastern Musicological Perspective." **Near Eastern Musicology Online**, C.XI, No: 11, 2012, s.16.

16. yüzyılda başlamış olsa da ilk ciddi deneme 17. yüzyılda rahip Balasios tarafından yapılmış ve bunu sonraki yüzyılda Ioannis Trapezountios, Petros Peloponessios, Petros Byzantios ve Georgios Kris gibi şahsiyetler sürdürmüştür.¹⁸⁷ Bu uzun reform sürecini tamamlayan “üç üstad” olarak anılan Eceabadlı Hrisantos (1770-1846), Gregory Levites (1777-1822) ve Chourmouzios Giameles’in çalışmalar ve bilhassa Hrisantos’un 1821 ve 1832’de müzik teorisi üzerine yazdığı eserleridir.¹⁸⁸

Hrisantos Karamalles 1770’de Çanakkale Eceabat’ta doğmuş, rahip olmuş, kilise yöneticiliği ve partikhanede müzik hocalığı yapmıştır.¹⁸⁹ Kilise müziğini İstanbul’da Peter Byzantios’tan öğrenmiş, ayrıca Batı ve Türk müziği eğitimi de almıştır.¹⁹⁰ Antik Yunanca, Latince, Türkçe ve Fransızca bilen Hrisantos değişik kaynaklardan farklı müzik teorisi çalışmalarına erişebilmiş, Bizans müziğini Avrupa notasına, Avrupa müziğini Bizans notasına çevirme çalışmaları yapmış, eski Bizans notası üzerine yorumlar yazmış ve modern Bizans notasını anlattığı iki kitap yazmıştır ve bu iki kitap hariç diğer eserleri bir yangında yok olmuştur.¹⁹¹ Hrisantos nazariyatçılığı yanında zamanının iyi bir bestecisi olarak da bilinmektedir.¹⁹²

Hrisantos geleneksel Bizans notasına yeni arızalar geliştirmesinin¹⁹³ yanında orta dönem ve geç dönem Bizans notasyon sisteminde basitleştirmeler yapmıştır. “**Geleneksel Bizans Notası**”, ya da “**Eski Sistem**” olarak tanımlayabileceğimiz bu sistem notaları gösteren “niceliksel” ve ritmik-ifadesel nüansları gösteren “niteliksel” neumelerin kullanımına dayanır.¹⁹⁴ Niceliksel neumeler perdelerin frekanslarını değil iki frekans arasındaki aralıkları gösteren diyastematik işaretlerdir. Yani bu işaretler takip ettikleri sesin tizleşip pestleşeceğini gösterirler. Hrisantos ve diğer üstadların reformlarında bu

¹⁸⁷ Skoulios, a.y.

¹⁸⁸ Skoulios, a.y.

¹⁸⁹ Bardakçı, **Fener Beylerine Türk Şarkıları**, s.14.

¹⁹⁰ Romanou, a.g.e., s.XXIII.

¹⁹¹ Romanou, a.g.e., s.XXIII-XXIV.

¹⁹² A.e.

¹⁹³ Bardakçı, a.g.e., s.17.

¹⁹⁴ Romanou, a.g.e., s.XII.

sistem devam etmiştir; yalnız on beş olan niceliksel neume sayısı on'a düşürülürken sayıları kırk'a varan niteliksel neumelerden sadece on bir'i kullanılmıştır.¹⁹⁵

Hrisantos ve diğer üstadlar geçmişte 68 parçaya ayrılan oktavı 72, iki tam ses aralığını 12 eşit parçaya (**tmimata**) ayırmıştır ve diyatonik "Ni" (Rast) dizisi şu halde gösterilmiştir:

Solmizasyon Hecesi	Ni	Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni
Nota Karşılıkları	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol
Aralık Değerleri	12	10	8	12	12	10	8	

Tablo 13: Hrisantos'un diyatonik "Ni" (Rast) dizisi.¹⁹⁶

Bizans sisteminin iki tam ses ve oktav aralıklarının yanında diğer belli başlı aralıklarının Pisagor aralıklarıyla karşılaştırılmasına bakmak istersek:

	Geometrik Oran	Aritmetik		
		Pisagor Koma	Bizans Tmimata	Sent
Oktav	2/1	53	72	1200
Beşli	3/2	31	42.18	702
Dörtlü	4/3	22	29.88	498
Majör Üçlü	81/64	18.01	24.47	408
Pisagor Minör Üçlüsü	32/27	12.99	17.65	294
Tam Aralık	9/8	9.01	12.23	204
Büyük Mücenneb	65536/59049	7.97	10.83	180
Küçük Mücenneb (Apotome)	2187/2048	5.02	6.82	114
Bakiyye (Limma)	256/243	3.98	5.41	90
Diyatonik Koma	81/80	0.95	1.29	22

Tablo 14: Bizans sistemin aralıklarının Pisagor dizisi aralıklarıyla karşılaştırılması.¹⁹⁷

¹⁹⁵ A.e., s. XIII.

¹⁹⁶ Bardakçı, a.g.e., s.19.

¹⁹⁷ Skoulios, a.g.e., s.20.

Bizans ses sisteminde dördü asıl (**Kyrios**) dördü de yan dizi (**Plagal**) olmak üzere sekiz tane makam vardır ve Türk dizisi karşılıkları şöyledir:

1	Kyrios Protos (Protos Asıl Dizi) Plagios Protos (Protos Yan Dizi)	Dügâh üzerinde Uşşak grubu Hüseynî
2	Kyrios Deuteros (Deuteros Ana Dizi) Plagios Deuteros (Deuteros Yan Dizi)	Hüzzam Hicaz ailesi
3	Kyrios Tritos (Tritos Ana Dizi) Plagios Tritos – ya da Varis- (Tritos Yan Dizi)	Diyatonik Çargâh Çargâh – Irak, Eviç
4	Kyrios Tetartos (Tetartos Ana Dizi) Plagios Tetartos (Tetartos Yan Dizi)	Neva, Segâh Rast

Tablo 15: Bizans sisteminde makamlar.¹⁹⁸

Neumeler perdelerin frekansları yerine iki perde arasındaki aralıkları gösterdiği için her eserin başında tempoyu gösteren işaretle birlikte “**arktiki martyria**” (tanıtıcı) olarak adlandırılan işaretler kullanılır ki bu işaretler melodinin ait olduğu makamı, makamın türünü (**Kyrios** ya da **Plagal**) ve eserin başladığı sesi gösterir.¹⁹⁹ Makam dizilerindeki perdeleri ifade eden makam “**martyr**”leri (işaretleri), adlandırıldıkları solmizasyon hecelerinin ilk harfleriyle birlikte kullanılır ve eserin başlangıç ve bitiş perdelerini göstermek için notanın başına ve sonuna, eserin doğru icra edildiğini kontrol etmek için melodik cümlelerin sonuna konur.²⁰⁰ (Bkz.: Tablo 16 ve Şekil 21.)

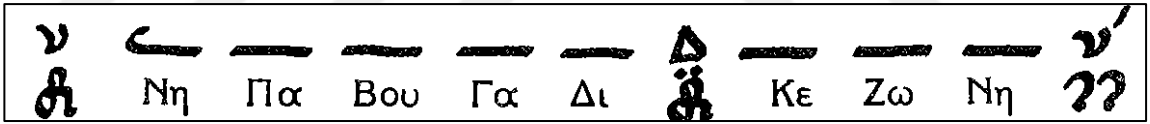
¹⁹⁸ Bardakçı, a.g.e., s.22.

¹⁹⁹ Skoulios, a.g.e., s.17.

²⁰⁰ A.e.

Solmizasyon Heceleri	“Martyry”ler ve Harfleri	Türk Müziği Perde Karşılıkları
ϸι	Δ	Yegâh
κε	Ϸ	Hüseyinî Aşiran
ζω	Ϸ	Irak
νη	Ϸ	Rast
πα	π	Dügâh
Βου	Ϸ	Segâh
Γα	Ϸ	Çargâh
Δι	Ϸ	Neva
Κε	Ϸ	Hüseyinî
Ζω	Ϸ	Eviç
Νη'	Ϸ	Gerdaniye
Πα'	π	Muhayyer
Βου'	Ϸ	Tiz Segâh
Γα'	Ϸ	Tiz Çargâh
Δι'	Ϸ	Tiz Neva

Tablo 16: Bizans notasında perde işaretleri, solmizasyon heceleri ve Türk Müziği perde karşılıkları.²⁰¹



Şekil 21: Bizans notası örneği.²⁰²

Bizans notasındaki karakterlerin niteliksel ve niceliksel işaretler diye ikiye ayrıldığından bahsedilmiştir. Niceliksel işaretler sabit kalan, tizleşen ve pestleşen aralıkların niceliklerini gösteren işaretlerdir. “*Íson*” olarak adlandırılan (—) tek bir sabit kalma işareti vardır ve önceki notanın tekrarlanacağını gösterir. Tizleşme işaretleri beş tanedir:

- 1- *Oligon*, (—) kendinden önce gelen sesin bir ses tizleşeceğini,
- 2- *Petaste* (Ϸ) yine kendinden önce gelen sesin bir ses tizleşeceğini,
- 3- *Kentimata* (Ϸ) da kendinden önce gelen sesin bir ses tizleşeceğini gösterir. Aynı görevi üstlenen üç farklı işaret olması ortografik bir çeşitliliğin ürünüdür.

²⁰¹ Skoulios, a.g.e., s.16.

²⁰² Savas I Savas, **Byzantine Music in Theory and in Practice**, Boston, Hercules Press, 1965, s.8. Bu noktadan sonraki bütün açıklamalar, aksini gösteren bir atıf yapılmadığı sürece bu kaynaktan alıntıdır.

- 4- *Kentima* (↖) kendinden önce gelen sestən iki ses tize direk çıkılacağını,
- 5- *Hypsile* (↗) ise kendinden önceki sestən dört ses tize direk çıkılacağını göstermektedir.

Pestleşme işaretleri ise dört tanedir:

- 1- *Apostrophos* (↶) kendinden önce gelen sesin bir ses pestleşeceğini,
- 2- *Hyporre* (↷) kendinden önce gelen sestən sırayla iki ses aşağı inileceğini gösterir; zira iki *apostrophos*un birleşmiş halidir.
- 3- *Elaphron* (↵) kendinden önce gelen sestən iki ses aşağı direk inileceğini,
- 4- *Chamile* (↴) kendinden önce gelen sestən dört ses aşağı direk inileceğini gösterir.

Bu işaretlerle notalar arasında tiz ya da pest yönde bir notadan dört notaya kadar sırayla ya da direk geçiş uygulanabilirken daha büyük sayıda nota kadar tiz ve pest yönde direk geçişler için yukarıdaki işaretlerin farklı kombinasyonları türetilmiştir ve anlamları şöyledir:

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| • —↖, ↗, ↘ : iki nota tize, | • ↶ : üç nota peste, |
| • ↗, ↘ : üç nota tize, | • ↷ : dört nota peste, |
| • ↘, ↙ : dört nota tize | • ↵ : beş nota peste, |
| • ↙, ↘ : beş nota tize, | • ↴ : altı nota peste, |
| • ↘, ↙ : altı nota tize, | • ↴ : yedi nota peste direk |
| • ↙, ↘ : yedi nota tize, | geçileceğini gösterir. |

Bu işaretlerle birlikte farklı aralıklarda melodik gezintiler eksiksiz bir şekilde yazılabilmektedir.

Bizans müziğinde yukarıda gösterilen her işaret bir birim zamanı göstermektedir. Bu yüzden seslerin birim zamanın altına ve üzerine uzatılması ve kısaltılması, birim zamanın parçalara ayrılması gibi fonksiyonları üstlenen bir dizi işaret daha vardır. Bu süre işaretlerinden zaman uzatma görevi görenler şunlardır:

- 1- *Clasma* (↶) nicelik işaretlerinin altına ya da üzerine konur ve sesi bir birim zaman daha uzatır. (↶ = 2 - ↵ = 2)

- 2- *Apli* (•) nicelik işaretlerinin altına konur ve *Clasma* gibi sesi bir birim zaman daha uzatır.
- 3- *Dipli* (• •) nicelik işaretlerinin altına konur ve sesi iki birim zaman daha uzatır. (◀ = ʔ)
- 4- *Tripli* (• • •) nicelik işaretlerinin altına konur ve sesi üç birim zaman daha uzatır. (◀ = °)

Birim zamanı bölen işaretler üç tanedir:

- 1- *Gorgon* (ʔ) birim zamanı ikiye böler; bu yüzden birim zamanı tamamlamak için iki işaret gereklidir ve *gorgon* ikinci işaretin üzerine konur. (◀ = ʔ)
- 2- *Digorgon* (ʔʔ) birim zamanı üçe böler ve üç işareten ortadakinin üzerine konarak *triole* yapar. (◀ = ʔʔ)
- 3- *Trigorgon* (ʔʔʔ) birim zamanı dörde böler ve ard arda gelen dört işaretin ikincisine yazılır. (◀ = ʔʔʔ)

Zamanı hem bölen hem uzaran işaretler de üç tanedir:

- 1- *Argon* (ʔ) hem *clasma*'nın zaman uzatma, hem de *gorgon*'un zamanı bölme işlevini görür. Örneğin şu senaryoda ◀ = ʔ = ʔʔ = ʔʔʔ *argon*, *kentimata* ve öncesindeki *ison* için zamanı bölen *gorgon*, *oligon* için ise zamanı bir birim daha artıran *clasma* işlevini görmüştür.
- 2- *Hymiolion* ya da *triiargon* (ʔʔ) hem *dipli*'nin zaman uzatma, hem de *gorgon*'un zamanı bölme işlevini görür. Örneğin şu senaryoda ◀ = ʔ = ʔʔ = ʔʔʔʔ *hymiolion*, *kentimata* ve öncesindeki *ison* için zamanı bölen *gorgon*, *oligon* için ise zamanı iki birim daha artıran *dipli* işlevini görmüştür.
- 3- *Diargon* (ʔʔ) hem *tripli*'nin zaman uzatma, hem de *gorgon*'un zamanı bölme işlevini görür. Örneğin şu senaryoda ◀ = ʔ = ʔʔ = ʔʔʔʔʔ *diargon*, *kentimata* ve öncesindeki *ison* için zamanı bölen *gorgon*, *oligon* için ise zamanı üç birim daha artıran *tripli* işlevini görmüştür.

Sus işaretleri (*siopai*) ve süreleri, bir sus işaretinin (Λ) yanına konan zaman artırıcı ve bölücü işaretlerle gösterilir. Batı müziğindeki sus işaretleriyle göstermek istersek:

Yarım birimlik sus : Λ = ½

Bir birimlik sus : Λ = 1

İki birimlik sus : Λ = 2

Üç birimlik sus : Λ = 3

Dört birimlik sus : Λ = 4

Niteliksel işaretlere gelecek olursak, “*tropikai*” olarak adlandırılan günümüze ulaşabimiş altı adet niteliksel ya da ifadesel işaret, icra edilen eseri monotonluktan kurtaracak ve ifade gücünü artıracak süslemelere ipucu olan işaretlerdir. Bu işaretler şunlardır:

- 1- *Bareia* (Λ) sadece niceliksel işaretlerin önüne gelir ve o sesin canlı bir şekilde okunacağını gösterir.
- 2- *Homalon* (—) niceliksel işaretlerin altına konur ve iki vuruş arasında sesin hafifçe titretilerek okunacağını gösterir.
- 3- *Antikenoma* (—) belli niceliksel işaretlerin altına iki durumda gelir: a) zayıf ritimde *oligon*’un altına, canlı bir şekilde okuma için; b) güçlü ritimde *gorgon* almış bir işaret tarafından takip edilen alçalan bir sesi gösteren *apli* almış bir işaretin altına konur.
- 4- *Psifiston* (—) alçalmakta ve zayıflamakta olan bir melodide çabuk ve canlı okunmaları gereken seslerin altına yazılır.
- 5- *Heteron* (—) farklı alçalan ve yükselen karakterlerin altına, kesintisiz ama hafif tereddütlü ve nazik okunması gerektiğini anlatmak için konur.
- 6- *Endophonon* (—) ağız kapalı söylenmesi gereken sesleri gösteren karakterlerin altına konur.

Bunlardan başka, Hrisantos entonasyonu daha da kesinleştirmek için bi dizi bemol ve diyez işaretleri de önermiştir. Yazılı notalarda çok nadir kullanılan bu işaretler genelde teorik makam açıklamalarında görülmektedir. (Bkz.: Tablo 17.)

Diyez İşaretleri					
Tmimata farkları	2	4	6	8	10
Bemol İşaretleri					

Tablo 17: Bizans notasında arıza işaretleri ve Tmimata cinsinden değerleri.²⁰³

Bizans müzik teorisi ve notasyonunda Hristantos ve diğer üstadların yaptıkları veya katkıda bulundukları bu reform süreci son halini 1881 yılında Rum Ortodoks Patrikliği'nin oluşturduğu bir müzik komitesinin aldığı kararlarla almış ve modern Bizans müziği teorisinin başlangıcı kabul edilmiştir.²⁰⁴ Türk müzik pratiği ve teorisinin üzerinde etkili olduğu ortada olan²⁰⁵ bu reformlar sonucunda Bizans notası, kilise ilahilerinin yanında Türk makam müziği eserlerinin de ifade edilebileceği bir hal almış ve Fenerliler, Karamanlılar gibi İmparatorluk bünyesindeki pek çok Rum topluluk kendi müzikleriyle birlikte içinde yaşadıkları Türk Makam Müziği nağmelerini de bu notayla yazmış ve icra etmişlerdir.²⁰⁶ Lakin Rumlar açısından bu sistemin bir dezavantajı, tıpkı Hamparsum notasının “**Khaz**” sistemi üzerine etkisi gibi, reform öncesi Bizans notasının Rumlar arasında hızla unutulmuş olması, Orta ve Geç Dönem Bizans notasıyla yazılmış eserlerin deşifre edilmesinin çok zor hale gelmesidir.²⁰⁷

²⁰³ Skoulios, a.g.e., s.18.

²⁰⁴ A.e., s.16.

²⁰⁵ Bardakçı, a.g.e., s.9-10.

²⁰⁶ A.e., s.11.

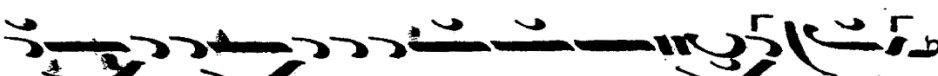
²⁰⁷ A.e., s.16.

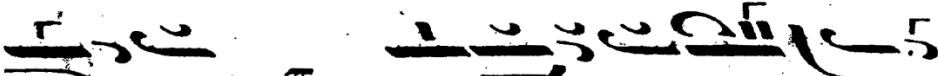
ΑΠΡΙΛΙΟΣ.


 ρου με ε νον ⁶ λ ε χαλ κευ σαν κιν θυ υ νοι ^Δ ρ


 και ε σο μω ω σαν βα α α α σα α α α


 νοι ^π ρ και ποι κι λαι κο λα σεις αν η λω ω


 σαν σω μα το φυ υ υ υ σει φ θει ρο ο ο ο με ε


 ε ε νον ^π ρ Ε νι κα γαρ ο ο ο ο


 πο ο ο ο θο ο σ τη ην φυ υ υ υ σιν ^π ρ


 δι α θα να τα ς πε θων τον ε φα α σην


 δι α βη ναι αι πρα ος το ο ον πο θη ς ς ς


 με ε ε ε νον ^π ρ Χρι σο ο ο ον τον

Şekil 22: Modern Bizans Notasyonu örneği. (1848)²⁰⁸

²⁰⁸ Romanou, a.g.e., s.XXVII.

1.2. Diyastematik Nota Yazıları

Fonetik yazıların perdeleri göstermek için çeşitli harfler ve şekiller kullanırken, Diyastematik notasyonun kağıt üzerinde resimsel olarak seslerin pestleşme ve tizleşme hareketlerini kullanılan harf ya da işaretlerin aşağı ya da yukarı pozisyonlarına göre gösterdiğinden bahsetmiştik. Geleneksel Türk Makam müziğinde kullanılan ilk Diyastematik nota Ali Ufkî'nin 17. yüzyılda Türk müziği parçalarını *Mecmua*'sında yazmak için kullandığı, Avrupa'da Diyastematik neumelerden türeyen Porteli Batı notasıdır. Lakin Batı Porte'sinin Türk Makam Müziği'nde yaygın olarak kullanılmaya başlanması iki yüzyıl sonra, Mızıkâ-yı Hümayun'un kurulmasından sonra olmuştur. Bu iki yüzyılda Türk müziğini yazmak için, harf notaları bölümünde de değindiğimiz gibi Dimitri Kantemir, Nayi Osman Dede, Hamparsum Limonciyan, Abdülbakî Nasır Dede gibi müziyen ve nazariyatçılar değişik harf notaları geliştirmeye devam ettiler.

1.2.1. Porteli Batı Müziği Notalama Tekniği

Sultan II. Mahmud'un Mehterhane'yi kaldırarak yerine Batı müziğini ön plana alan "Mızıkâ-yı Hümayun"u kurması Batı müziğinin Türk toplumu ve müziği üzerindeki etkisinin hızla büyümesine yol açmıştır. "Mızıkâ-yı Hümayun"un şefi olmak üzere Sardunya Krallığı'ndan getirilen Giuseppe Donizetti ile birlikte Batı müziği hızla saray müziğinde etkisini artırmış; Donizetti'nin öğrencilerine Porteli Batı notasını öğretmesiyle bu notanın kullanımı da yaygınlık kazanmaya başlamıştır.²⁰⁹ Lakin Porteli Batı notasını Türk müziğinde ilk defa kullanılması "Mızıkâ-yı Hümayun"un kurulmasından iki asır önceye, Ali Ufkî'nin *Mecmua*'sına rastlasa da, bu sistemin Türk müziğinde geri dönmeyecek şekilde kabul edilmesi Mızıkâ'nın kurulmasıyla olmuştur.

Batı notasının kökeni neume'lerdir.²¹⁰ Neume kelimesi Eski Yunanca'da işaret anlamına gelmektedir. Elimizdeki en eski örnekleri 9. yüzyıldan kalma olan neumelerin

²⁰⁹ Tohumcu, a.g.e., s.194-195.

²¹⁰ Hope R. Strayer, "From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation." **Musical Offerings**, C.IV, No. 1, 2013, s.2.

kökeni konusunda çeşitli teoriler olsa da²¹¹ en yaygın teori neumelerin Antik Yunan ve Roma yazınındaki vurgu işaretlerinden doğduğudur.²¹² İlk kullanılan neumelerin görevi bir metindeki hecelerin barındırdığı melodik yapının vurgular üzerinden koordine bir şekilde gösterilmesidir.²¹³ Bu açıdan ilk kullanılan neumeler, Bizans notasyonunda da gördüğümüz üzere, perdeleri ya da perdeler arasındaki aralıkları göstermekle sınırlı olduğundan müzikal ifadeyi tamamen kayıta dökmekten çok, eseri bilen müzisyenlere hatırlatıcı bir göreve sahiptirler. Batı Porteli notasının kökenini 11. yüzyılda İtalya’da ve Güney Fransa’da kullanılmaya başlanan “**Aquitanian**” neumeleri oluşturmuştur.²¹⁴ Bu neumeler diğerlerinden farklı şekilde diyastematik bir yapıya sahiptirler zira seslerin tizleşmesi ve pestleşmesini neume işaretlerinin pozisyonları bakımından yukarı veya aşağı yazılmasıyla gösteriyorlardı. İşte bu noktada Porte’nin bulunması kaçınılmaz bir sonuç olmuştur.

Batı Porte’sinin ve bugün dahi kullandığımız solmizasyon hecelerinin (do, re, mi, fa, ...) icadı genellikle İtalyan Benedikt rahibi Arezzo’lu Guido’ya atfedilir.²¹⁵ Gregoryan ezgilerinin ve notasyonunun öğrencilere daha kolay aktarılması için geliştirdiği egzersizlerden biri de her bir sesi Aziz Yuhanna için yazılmış bir ilahinin ilk hecelerini kullanarak kodlamak olmuştur ki bahsedilen ilahinin sözleri şöyledir:

ut-quæant laxis	fa-muli tuorum
re-sonare fibris	sol-ve polluti
mi-ra gestorum	la-bii reatum

Sancte Johannes

Böylece solmizasyon heceleri “ut, re, mi, fa, sol, la” olarak belirlenmiş; lakin “ut” hecesi daha sonra okunması daha kolay olan “do” hecesine dönüşmüş; “si” hecesi de ancak 17. yüzyılın sonunda eklenerek majör dizinin yedi notası tamamlanmıştır.²¹⁶ (Bkz.: Şekil 23.)

²¹¹ Strayer, a.y.; ayrıca bkz.: Kenneth Levy, “On the origins of Neumes”, **Early Music History**, C.VII, 1987, s.62-64. (Online) <https://www.jstor.org/stable/853888>

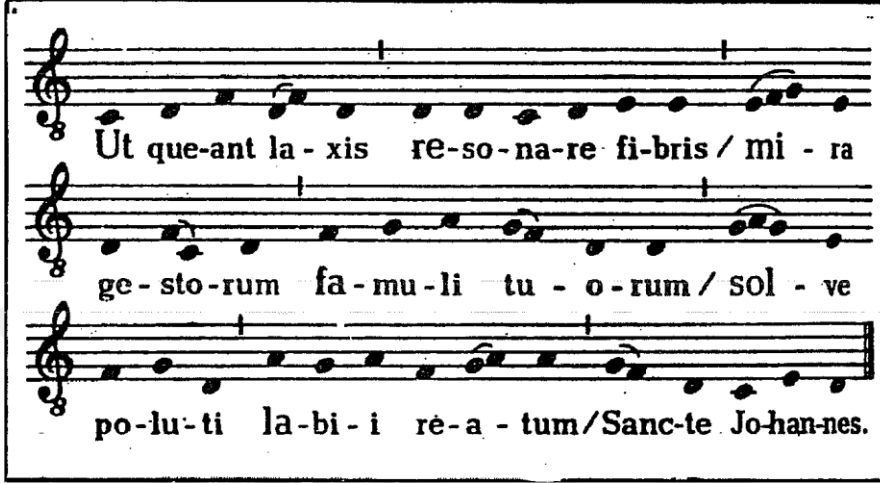
²¹² Carl Parrish, **The Notation of Medieval Music**, New York, W.W. Norton, 1957, s.4.

²¹³ Leo Treitler, “The Early History of Music Writing in the West”, **Journal of the American Musicological Society**, C.XXXV, No: 2, 1982, s.244.

²¹⁴ Strayer, a.g.e., s.4.

²¹⁵ A.e.

²¹⁶ Williams, a.g.e., s.80.



Şekil 23: Arezzo'nun solmizasyon hecelerini aldığı ezgi ve notası.²¹⁷

“Si” hecesinin sonradan eklenmesinin sebebi, Harf Notaları bölümümüzde Odo yazısında da değindiğimiz üzere, o dönemde kullanılan iki tane “si” sesi olmasıyla alakalıdır. Zira Guido’nun solmizasyon heceleri günümüzdeki gibi seslerin frekanslarını değil, kullandığı altılı dizilerin basamaklarını adlandırmak için kullanılıyordu. Perdelerin frekans değil bir dizideki basamakları temsil etmesi bugün Türk Makam müziğindeki yaygın pratiği akla getirebilir zira Türk Müziği perdeleri de mutlak frekans göstermemektedir. Lakin Guido’nun sistemi daha karışık bir yapıya sahiptir. Bu sistemde her ezgi “ut-re-mi-fa-sol-la” heceleriyle okunuyor, altılı dizinin dışına çıkıldığında başka bir altılı diziye geçiliyor ve böylece bir sesin oktavı başka bir heceyle gösteriliyordu. “Ut”dan başlayan dizinin naturel (**naturale**), “Fa”dan başlayan dizinin yumuşak (**molle**), “Sol”den başlayan dizinin de sert (durum) olarak adlandırıldığı bu sistemde altılı diziler arası geçiş için yedi adet yol vardı. (Bkz.: Tablo 18.)

²¹⁷ Atalay, a.g.e., s.897.

	Durum prinum	Naturale Prinum	Molle Prinum	Durum Secundum	Naturale Secundum	Molle Secundum	Durum Tertirum
ee							la
dd						la	sol
cc						sol	fa
bb						fa	mi
aa					la	mi	re
g					sol	re	ut
f					fa	ut	
e				la	mi		
d			la	sol	re		
c			sol	fa	ut		
b			fa	mi			
a		la	mi	re			
G		sol	re	ut			
F		fa	ut				
E	la	mi					
D	sol	re					
C	fa	ut					
B	mi						
A	re						
Γ	ut						

Tablo 18: Arezzo’da altılı diziler ve diziler arası geçiş yolları.²¹⁸

Bu aralıklara naturel ya da yumuşak adı verilmesinin sebebi, aralık içerisindeki “si” sesinin aldığı duruma bağlıdır. “Fa” notasıyla başlayan altılı dizide “si” bemol sesi kullanılırken “sol” notasından başlayan altılı dizide “si” sesi naturel oluyordu.²¹⁹ “Si” sesinin bu değişken yapısının anlaşılabilmesi için bemol ve diyez kavramının doğması gerekecekti.²²⁰

Porte’nin icadına dönecek olursak, Guido ve diğer Benedikt rahiplerinin kullandıkları “**Aquitanian**” neume işaretleri, ses aralıklarını metnin üzerinde metne olan

²¹⁸ Atalay, a.g.e., s.898.

²¹⁹ A.e.

²²⁰ Williams, a.g.e., s.77.

uzaklıkları ve birbirlerinin alt veya üstünde birbirlerine uzaklıklarıyla gösteriyorlardı ve diyastematik yapıları gereği tiz sesleri gösteren işaretler daha yukarı, pest sesleri gösterenler de daha aşağı yazılıyorlardı. İşte bu noktada, nota okumayı kolaylaştırmak amacıyla parşömen üzerine kırmızı bir çizgi çekildi ve yanına “F” harfi konuldu. Tahmin edileceği üzerine bu çizgi “fa” notasının pozisyonunu belirtiyor ve bu çizgi üzerine gelen neumeler “fa” sesini gösteriyor, diğer neume işaretlerinin bu çizgiye uzaklıkları diğer seslerin aralık derecelerinin anlaşılmasını kolaylaştırıyordu.



Şekil 24: Fa çizgili diyastematik neume örneği.²²¹

İkinci adım “fa” çizgisinin üzerine bir çizgi daha eklenmesiydi ve yanına “C” harfi konan bu çizgi “do” sesini göstermekteydi. Sarı renkteki bu çizgiyle iki sesin yeri sabitleşmiş ve diğer sesleri gösteren neumeler bu çizgilere olan uzaklıklarına göre kullanılmıştır. Çizgilerin yanına konulan “F” ve “C” harfleri, yazılmış müziği anlamak için bir anahtar olmaları açısından “nota anahtarları” (**claves**) olarak kabul edilmiş, ileride “mensural” müzikle birlikte “G” harfinin de eklenmesiyle bugün kullandığımız nota anahtarları ortaya çıkmıştır.



Şekil 25: Fa ve Do çizgileri çekilmiş diyastematik neume örneği.²²²

²²¹ A.e., s. 82.

²²² A.y.

Bir sonraki adım “fa” ve “do” çizgilerinin tam ortasına “la” sesini gösteren siyah bir çizgi daha çekmek ve “fa”, “sol”, “la”, “si”, “si bemol” ve “do” seslerinin yerlerini kesin olarak gösterebilmektir. Son olarak “do” çizgisinin üzerine ya da “fa” çizgisinin altına olmak üzere dördüncü bir çizgi daha çizildi ve zaman zaman farklı sayıda çizgiler kullanılsa da 15. yüzyıla kadar bütün çizgileri kırmızı ya da siyah olan dört çizgili porte en yaygın porte türü olarak kullanılmaya başlandı.²²³

Sürelerin de notada gösterilebilmesi açısından en önemli gelişme 12. yüzyılın sonlarına doğru Paris’te ortaya çıkan Notre Dame polifonisidir. Leoninus’un (1150? – 1201?) yazdığı *Magnus Liber Organi* (Büyük Organum Kitabı) ile ilk defa nota süreleri gösterilmeye başlanmıştır.²²⁴ Nota süreleri her ses için bireysel değil “**litagür**” adı verilen altı “**mod**” halinde gösterilmiş ve sadece iki değer kullanılmıştır: kısa (**brevis**) ve uzun (**longa**).²²⁵ Kullanılan altı “**mod**” şöyle sıralanabilir:

1	L B L B L	■ ■ ■ ■ ■	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
2	B L B L B	■ ■ ■ ■ ■	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
3	L B B L B B L	■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
4	B B L B B L	■ ■ ■ ■ ■ ■	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
5	L L L L	■ ■ ■ ■	♪ ♪ ♪ ♪
6	B B B B	■ ■ ■ ■	♪ ♪ ♪ ♪

Tablo 19: *Magnus Liber Organi*’de litagürler ve değersel karşılıkları.²²⁶

Köln’lü Franco da 1260-1280 yılları arasında yazdığı *Art Cantus Mensurabilis* adlı eserinde farklı şekiller kullanarak her notaya bireysel değerler atamış, ilk defa sus işaretlerini tanımlamış ve nota süreleriyle aynı kurallara tabi olduğunu göstermiştir.²²⁷

²²³ Williams, a.g.e., s.81-86.

²²⁴ Strayer, a.g.e., s.7.

²²⁵ Rastall, a.g.e., s.37.

²²⁶ Atalay, a.g.e., s.896.

²²⁷ Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, New York, W. W. Norton, 1998, s.228-229.

Franco sisteminde süre birimleri “**longa**”, “**brevis**” ve “**semibrevis**” olarak adlandırılan üç birime ayrılmış ve her notanın süresi artık nota şeklinden belirlenebilmesi “**ligatür**”lerin kullanımı gereksiz kılmış ve 16. yüzyıla kadar kullanılacak olan “**mensural notasyon**” (ölçülü/sürelili nota) devri başlamıştır.²²⁸ (Bkz.: Şekil 26.)

ADI	NOTA	SUSKU
Duplex longa		
Longa		
Brevis		
Semibrevis		

Şekil 26: Mensural notasyon nota ve susku işaretleri.²²⁹

Bu notada dikkat edilmesi gereken şey notaların şimdiki gibi sadece ikiye değil, iki ve üç bölünmeleridir. Şekilleri aynı olsa da, söz gelimi, bir “**longa**” bazen iki birim uzunluğunda, bazen de üç birim uzunluğundadır. Üç birim uzunluğundaki notaya “**perfekt**”, iki birim uzunluğundaki notaya “**imperfekt**” denilmektedir. Bir “**longa**”nın “**perfekt**” mi “**imperfekt**” mi olduğunu belirleyen şey eser içerisindeki “**brevis**”lerin “**longa**”nın önüne mi sonuna mı geldiğine göre değişmektedir.²³⁰

14. yüzyılda “**Ars Nova**” (Yeni Sanat) dönemi, Fransız müzisyen Philippe de Vitry’nin (1291-1361) yine aynı adı taşıyan eserinde Franco sistemine getirdiği yeniliklerle başlamıştır. Öncelikle “**semibrevis**”ten daha küçük bir birim olan “**minim**” kullanılmaya başlanmıştır²³¹, nota bölünmeleri ve birbirleriyle oransal ilişkileri “**modus**”, “**tempus**” ve “**prolatio**” terimleriyle daha kesin bir hal almıştır.²³² (Bkz.: Tablo 20.)

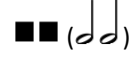
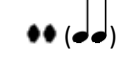
²²⁸ Parrish, a.g.e., s.109.

²²⁹ Atalay, a.g.e., s.896.

²³⁰ Hope, a.g.e., s.8.

²³¹ Apel, a.g.e., s.338-339.

²³² Lloyd Ultan, **Music Theory: Problems and Practices in the Middle Ages and Renaissance**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977, s.73.

Modus	Perfekt	 (o.)	
	İmperfekt	 (o)	
Tempus	Perfekt	 (o.)	
	İmperfekt	 (o)	
Prolatio	Perfekt	 (o.)	
	İmperfekt	 (o)	

Tablo 20: Ars Nova dönemi nota işaretleri.²³³

“Ars Nova” notasında ölçek nota brevis kabul edilmiştir ve her müzik parçasının başına konan bir daire **brevis**’in üçe, yarım daire de ikiye bölüneceğini gösterir; daire ya da yarım dairenin içine konan nokta birim vuruşun üçe, konmazsa ikiye bölüneceğini göstermektedir. “**Prolation**” adı verilen bu dört tür gruptan yarım daire, şu anda dört vuruşlu ölçüleri kullandığımız “C” işaretinin kökenidir.²³⁴

		Zaman	Perfekt Tempus ■ (Brevis)		
					
Majör Prolation	⊙	9/8			
Minör Prolation	○	3/4			
			İmperfekt Tempus ■ (Brevis)		
					
Majör Prolation	⊙	6/8			
Minör Prolation	⊙	2/4			

Tablo 21: Ars Nova Prolation türleri, değerleri ve bu değerlere denk gelen nota değerleri.²³⁵

²³³ Ultan, a.g.e., s.62.

²³⁴ Atalay, a.g.e., s.897.

²³⁵ Ultan, a.y.

ADI	NOTA	SUSKUN
Maxima		
Longa		
Brevis		
Semibrevis		
Minima		
Semiminima		
Fusa		
Semifusa		

17. yüzyıldan itibaren kare ya da baklava şekillerinde yazılan nota gözleri, gravür baskıyla birlikte, yuvarlak şekilde yazılmaya başlanmış ve bu yüzyıldan itibaren beşinci porte çizgisi ve ölçü çizgileri dahil yeni terimler ve işaretler (**senyo, reprise** vs.) hızla artmış ve

238 A.e.

İşte 17. yüzyılda gelişimini sürdüren bu notayla ilk defa Türk Makam müziği eserleri, Polonya asıllı bir mühtedi, Ali Ufkî Bey (Albert Bobowski) tarafından yapılacak; kendisinden iki yüzyıl sonra da bu nota gelişimini tamamlamış halde Türk Makam müziğinde tam hakimiyetini sağlayacaktı.

1.2.1.1. Ali Ufkî Bey (1610-1675)

Asıl adı Albert Bobowski olan Ali Ufkî Bey, Polonya asıllı bir mühtedir.²⁴¹ Avrupa kaynaklarında Polonya'nın Lvov şehrinde 1610 yılında doğduğu yazılı olan Ali Ufkî Bey'in çocukluk yılların konusunda çok fazla bilgi yoktur. Franz Babbinger'e göre Tatarlar tarafından esir alınan Ali Ufkî, sarayda bir süre çalıştıktan sonra bir Türk asilzadesi tarafından Mısır'a götürülmüş ve sonra da azad edilmiştir.²⁴² Kendisinin belirttiği üzere Sultan İbrahim ve IV. Mehmed dönemlerinde Enderun'a girmiş, Doğu ve batı dilleriyle birlikte Klasik Türk müziğini öğrenmiş, santur çalmış, şiirler ve besteler yazmıştır. Bazı kaynaklarda Latince, eski Yunanca, Lehçe, İngilizce, İtalyanca, Fransızca, Arapça ve Türkçe dahil on yedi dil bildiği ve "Bab-ı Alî" baş tercümanlığında bulunduğu iddia edilir. Hafız Post, Nazîm Çelebi gibi sanatçıların meclislerinde bulunan Ali Ufkî, kökeni itibariyle yabancı devletlerin elçileri ve şarkiyatçılarla da yakın bir ilişki içerisindeydi. Kitab-ı Mukaddes ve Mezmurlar'ı Türkçe'ye çeviren Ali Ufkî, İslam akaid'ini anlatan yabancı dilde eserler de yazmıştır. Kaynaklarda 1672 ile 1680 yılları arasında bir yılda vefat ettiğine dair bilgiler bulunmaktadır.

Ali Ufkî Bey'in eserleri arasında Türk Makam müziği için en önemli olanı hiç şüphesi *Mecmua-yı Saz u Söz* adlı eseridir. Londra'da British Museum'da "Sloane-3114" numarasıyla kayıtlı bu eserde, Ali Ufkî peşrevler, şarkılar, türküler, semailer ve ilahilerden oluşan 400'e yakın eseri Türk Makam müziği tarihinde ilk defa olmak üzere porteli Batı notasıyla yazmıştır. Cem Behar'a göre Ali Ufkî'nin Türk Makam müziği yazmak için Batı

²⁴¹ Turgut Kut, "Ali Ufkî Bey", *DİA*, C.II, 1989, s.456. Ali Ufkî Bey'in hayatıyla alakalı bu noktadan sonraki bütün açıklamalar, aksini gösteren bir atıf yapılmadığı sürece bu kaynaktan alıntıdır.

²⁴² Bilgi için bkz.: F. Babinger, "Bobowski, Ali Beg", *Polski Słownik Biograficzny*, II, Krakow 1936, s.156-157

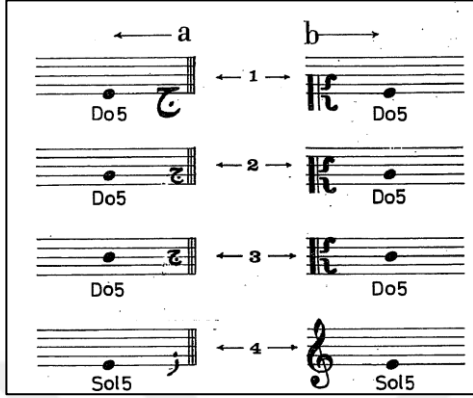
notası kullanmasının amacı Türk Makam müziğini Batılılara tanıtmak ve nota kullanmayan Türk müzisyenlere eserlerinin kaybolmasını engellemek için bir teknik sunmaktır.²⁴³ Ali Ufkî'nin Türk eserlerini Batı notasında yazmayı tercihi bir süreç sonucu olmuştur. Başta perdelerin isimleri üzerine Batı notalarını süre göstermek için kullanan bir sistem denemiş, sonra İtalyan lavta tabulaturasına benzer bir yazı denemiş, en sonunda Batı portesini Türk Makam müziği'ne adapte etmekte karar kılmıştır.²⁴⁴ Osmanlı Türkçesi'nin sağdan sola yazılmasından ötürü Ali Ufkî'nin notası da Batıdaki pratiğin aksine sağdan sola yazılır. Ali Ufkî'nin kullandığı nota, standardizasyonu henüz tamamlanmamış 17. yüzyıl Batı notasıdır. Notaların başına tempoyu belirten bir şey yazılmadığı gibi notada o yüzyılın sonunda kullanılmaya başlanacak olan ölçü çizgisi de yoktur. Ali Ufkî Rast dizisini “do majör” kabul ederek eserlerin tamamına yakınına birinci çizgi Do sesi olmak üzere Soprano açkısıyla yazmış; bunu da birinci çizginin üzerine “cim” harfini (ج) koyarak göstermiştir.²⁴⁵ Ayrıca Muammer Uludemir bir kaç eserin notasında Ali Ufkî'nin “cim” harfini ikinci ve üçüncü çizgide de kullandığını; bunun yanında bir de “sol” açkısı kullanıldığını; bu açkının da “ze” harfiyle (ز) gösterildiğini saptamıştır.²⁴⁶ Bu bilgiler ışında kullanılan anahtarlar ve Batı müziğindeki karşılıkları şöyledir:

²⁴³ Cem Behar, **Ali Ufkî ve Mezmurlar**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990, s.38.

²⁴⁴ Mehmet Uğur Ekinci, Judith I. Haug, “Ali Ufkî's Notational Technique: Its Development, Systematization and Practices”, **Joint Symposium of the ICTM Study Groups "MAQAM" and "Music in the Arab World"**, 2014, s.82-82.

²⁴⁵ Atalay, a.g.e., s. 926.

²⁴⁶ Muammer Uludemir, “Mecmua-ı Saz ü Söz'de Anahtar ve Arızalar”, **Mecmûa-i Sâz ü Söz - Ali Ufkî - BİLDİRİLER**, İzmir, 1989, s.27.



Şekil 29: Ali Ufkî'nin Mecmua'da kullandığı nota anahtarları.²⁴⁷

Ayrıca Uludemir, Ali Ufkî yazısında üç çeşit bemol ve dört çeşit diyez işareti tespit etmiştir. Yalnız farklı işaretlerin farklı diyez ve bemol büyüklükleri anlamına mı geldiği yoksa aynı büyüklüğü gösteren fakat Ali Ufkî'nin farklı zamanlarda yazdığı işaretler mi olduğu muğlaktır. (Bkz.: Şekil 30.)

b	b	d	ç
#	#	W	=
q	(yok)		

Şekil 30: Ali Ufkî'de arıza işaretleri.²⁴⁸

Mecmua'da natürel işareti kullanılmamış; diyezler bemollerle, bemoller diyezlerle natürelleştirilmiştir.

Arıza işaretlerinde olduğu gibi ölçü birim zamanlarını gösterme konusunda da Ali Ufkî birden fazla yöntem kullanmıştır; zira bazen usülleri direk eser başında yazdığı gibi bazı usülleri divan rakamlarıyla, bazılarını Arap rakamlarıyla gösterirken bazıları için ya Batı müziğinden ya da kendi oluşturduğu şekiller kullanmıştır.²⁴⁹ Hatta bazı usüllerde aynı usül birden fazla şekilde de gösteren Ali Ufkî genellikle bu rakam ve işaretleri açıkların

²⁴⁷ Atalay, a.g.e., s.927.

²⁴⁸ A.e.

²⁴⁹ A.e.

üzerine koyduğu daireler içinde göstermiş yahut dairesiz yazmıştır. Örneğin semai usülü Arap veya divan rakamıyla 3 rakamı ile yahut üçgen ile gösterilmiştir. Kullanılan rakamlar bir ölçüdeki nota miktarını göstermektedir.²⁵⁰ Ali Ufkî'nin usülleri göstermek için kullandığı bazı işaretler şöyledir:

Usül	İşareti	Sayı	Değerleri
Düyek	⊙ ⤵	2	2 4
Semai	⊳ ⊳⊳ ۲	3	3 8
Devr-i revan	⊙ ۳	3 2	3 4
Fer'i	⊙ ۴	4	4 4
Fahte	⊙ ۵	5	5 4
Çenber	⊙ ۶	6	6 4
Muhammes	⊙ ۷ ⊙ ۸	8	8 4
Hafif	⊙ ۹	8	8 4
Sakîl	⊙ ۱۰ ⊙ ۱۲	12	12 4
Havî	⊙ ۱۳	16	16 4
Darb-ı fetih	⊙ ۱۴	22	22 4
Devr-i kebîr	⊙ ۱۵	3 2	7 8

²⁵⁰ Muammer Uludemir, *Mecmua-i Saz ü Söz (Murabbaların Nota Çevirileri)*, İzmir, 1991, s.IX.

- 5 4 3 : yazılan sayı kadar notanın işaretlenen yere gireceğini gösterir,
- 1 2 3 4 : sonradan yazılan notaların üzerine ya da yazımı unutulmuş yere konur,
- 2 : bir kaç ölçünün üzerine konan bu işaret, ikinci kez bulunduğu yere bu ölçülerin geleceğini gösterir,
- 2 4 : unutulmuş yerin üzerine ölçü sayısını göstermek için konmuştur.

Ali Ufkî'nin yazdığı notaları günümüz notalarına çevirirken dikkat etmemiz gereken hususlar vardır. İlk olarak, daha önce de bahsettiğimiz gibi, Ali Ufkî notalarını ilk portenin ilk çizgisi Do5 olacak şekilde soprano açkısıyla yazmıştır. Bu yüzden bu notaları günümüz notasıyla ikinci çizgi Sol olacak şekilde yazmamız ve sonra da bir beşli yukarı göçürmemiz gerekmektedir. Çeviriyazımda dikkat edilecek bir diğer husus da, Ali Ufkî notalarının nota değerlerinin günümüz nota değerlerinden oldukça büyük olduğudur. Uludemir'in ifade ettiği gibi “devr-i revan” ve “semai” usülleri dışındaki usüller dört kat daha hızlı; bu iki usül ise iki kat daha hızlı yazılarak çevrilmeli; yani birlik nota ikilik ya da dörtlük, dörtlük nota sekizlik ya da on altılık nota şeklinde yazılmalıdır.²⁵³ Son olarak da makama uygun arızalar notaya eklenmelidir; zira örneğin “Segâh” ve “Buselik” sesleri, Ali Ufkî notasında herhangi bir arıza gösterilmeksizin beş ses aşağısı olan “mî” natürel sesiyle yazılmış olduğundan, bir eserin çeviriyazısında bu arızaların gösterilmesi gerekmektedir.(Bkz.: Şekil 31.)

²⁵³ Muammer Uludemir, “Mecmua-I Saz ü Söz'de (XVII. yy. da) Usuller”, **I. Türk Müziği Kurultayı**, 1981, s.18.



Şekil 31: Ali Ufkî notasının günümüz notasına çevirilişi. 1- Nota soldan sağa aynen yazılır. 2- Nota sol anahtarıyla tekrar yazılır. 3- Nota beş ses yukarı göçürülür, usûle göre 2 ya da 4 kat daha hızlı yazılır ve makamın gerektirdiği arızalar eklenir.²⁵⁴

1.2.1.2. Rauf Yekta Bey (1871-1935)

Mehmed Rauf Yektâ Bey 27 Mart 1871’de İstanbul Aksaray’da doğmuştur.²⁵⁵ Önce Şimşekhane İbtidâî’sini, sonra da Mahmûdiye Rüşdiye’sini birincilikle bitiren Rauf Yektâ Dîvân-ı Hümâyûn Kalemî’nde kâtip yardımcısı olarak çalışmaya başlamıştır. Bu sırada Mektebü’l-Lisan’a da giderek iyi derecede Fransızca öğrenmiştir. Bir miktar İngilizce de bilen Rauf Yektâ, kendi çabalarıyla iyi derecede Arapça ve Farsça öğrenmiştir. Bu dillere hakimiyeti onun Doğu ve Batı müzikleri hakkındaki eserleri araştırmasına imkan kılmıştır. Hattat Nâsîh Efendi (1813-1885)’den Dîvânî yazıyı öğrenen Mehmed Rauf’a, hocası “Yektâ” mahlasını vermiştir. Rauf Yektâ Bey 9 Ocak 1935 yılında tifo hastalığından altmış dört yaşında hayata gözlerini yummuştur.

Rauf Yektâ Bey’in ilk müzik hocası meşhur bestekar Zekâî Dede Efendi’dir.²⁵⁶ Bu sırada Türk müziği nazariyatını öğrenmek için de Galata Mevlevîhanesi şeyhi Ataullah Efendi’ye başvurmuş, bu zatın tavsiyesi üzerine 1898’den itibaren araştırmalarını İkdam

²⁵⁴ Atalay, a.g.e., s.929.

²⁵⁵ Erguner, a.g.e., s.15-21.

²⁵⁶ Rauf Yektâ, **Türk Mûsikîsi**, çev. O. Nasuhioğlu, İstanbul, Pan Yayıncılık 1986, s.54.

dergisinde yayınlamaya başlamıştır.²⁵⁷ Galata Mevlevîhanesi neyzenleri Sabri ve Hacı Ali Dede, Yenikapı Mevlevîhanesi neyzenbaşısı Neyzen Cemal Dede, Bahariye Mevlevîhanesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede ve Neyzen Aziz Dede, Rauf Yektâ Bey'in Ney sazını öğrendiği üstadlardır.²⁵⁸ Kısa bir süre Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhi Celâleddin Dede Efendi'den de ilim tahsil eden²⁵⁹ Rauf Yektâ Bey, bu melevvîhanede *Nota-i Türki, Tahririyye* gibi eserleri inceleme imkanı bulmuş ve *Medresetü'l Huteba*'da okutulmak üzere bir ebced notası geliştirmiştir.²⁶⁰

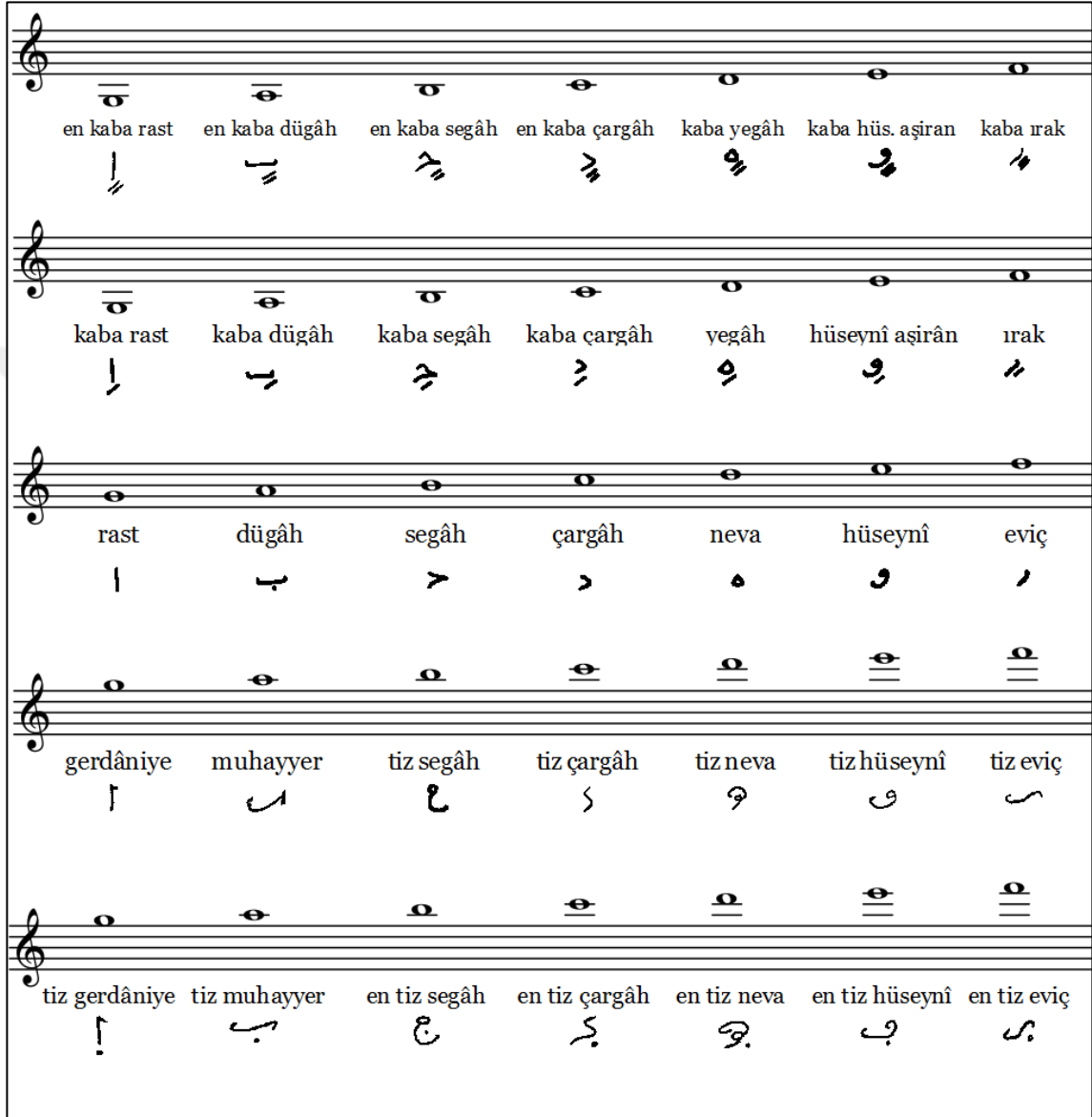
Klasik ebced notasından farklı olarak Rauf Yektâ Bey, dizisini Rast'tan başlatmış ve oktavdaki yedi sesini göstermek için ebced'in ilk yedi harfini noktasız bir şekilde kullanmıştır. Kaba Rast-Irak arasındaki sesleri bu yedi harfin altına bir çizgi koyarak, bir oktav daha pest sesleri de iki çizgi koyarak göstermiş, Gerdaniye-Tiz Eviç oktavını harflere kuyruk takarak ya da şekillerini değiştirerek, bir oktav daha tiz sesleri de bu harflerin altına bir nokta koyarak göstermiştir. (Bkz.: Şekil 32.)

²⁵⁷ Yektâ, a.y.

²⁵⁸ Erguner, a.g.e., s.27.

²⁵⁹ A.e., s.26.

²⁶⁰ A.e., s.175.



Şekil 32: Rauf Yektâ'nın ebced notasında perdeler ve harf karşılıkları.²⁶¹

Sağdan sola yazılan bu notada ölçü çizgisi ♪ işaretleriyle, bemol ve diyezi harfin üstüne konan ८ ve ७ işaretleriyle gösterilir. Bemol ve diyezler kaç komalık bir tizleşme ya da pestleşmeye sebep olduklarını göstermedikleri gibi, “Segâh”-“Buselik”, “Eviç”-“Mahur” gibi yakın perdelerde bu işaretler kullanılmamış, ana dizideki işaret aynı kalmıştır.

²⁶¹ A.e., s.176-177.

Dönüşler Batı notasındaki **senyo** işaretiyle, dolaplar da parantezle gösterilmiştir. Süre, harflerin üzerine konan bazı işaretlerle gösterilir ve bir harfin üzerine konan işaret, kendisinden sonra gelen aynı değerdeki notalar için de geçerlidir ve tekrar yazılmaz. Yarısı kadar uzatılacak işaretlerin soluna bir çentik eklenmiştir. Bu işaretler şunlardır:

◆	Birlik	-	-
✓	Yarımlık (Birliğin yarısı)	✓	Yarımlık + dörtlük
^	Dörtlük (Birliğin dörtte biri)	^	Dörtlük + sekizlik
~	Sekizlik (Birliğin sekizde biri)	~	Sekizlik + onaltılık
~	Onaltılık (Birliğin onaltıda biri)	~	Onaltılık + yarısı

Tablo 24: Rauf Yektâ'nın ebced notasında süre işaretleri.²⁶²

Bu işaretler ayrıca sus işaretleri görevi görür ve bu durumda harflerin üzerine değil arasına yazılır. Son olarak, eser yazılırken Birlik nota değerinde melodik cümleler halinde yazılır ve birlik notayı aşan bir ses varsa, o ses aynı harfin birden fazla tekrarıyla yazılır ve üzerlerine bağ işareti konulur. (Bkz.: Şekil 33.)

MÂHUR PEŞREV
" I. Hane'den "

Raûf Yektâ Bey

رَا ه ت ا ر آ ث ح ت ا ر آ ر ا ر ا د ق و و ر ا ب
رَا ا ب ت ا ب ح ت ا ر ق و ر ا د ق و و ه ه م ع
ت ا ر ا ر ا د ا ت ح م ا ا ز

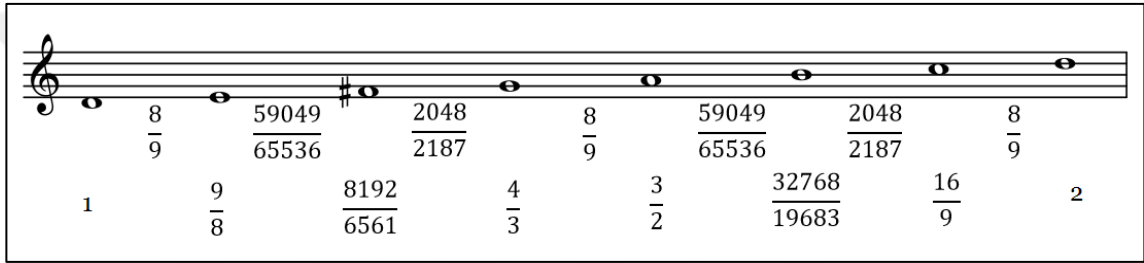
Muhammes

Şekil 33: Rauf Yektâ'nın ebced notası örneği.²⁶³

²⁶² A.e., s. 178.

²⁶³ A.e., s. 177.

Rauf Yektâ Bey, nazariyat çalışmalarını, Safiyüddin'den beri kullanılmakta olan 17 eşit olmayan aralıklı ses sisteminin yerine, bugün kullanmaya devam ettiğimiz 24 eşit olmayan aralıklı sistem üzerine inşa etmiştir. Mansur Neyden çıkan “Yegâh” sesini Türk müziği dizisinin ilk sesi kabul eden Yektâ, “Yegâh”tan “Neva”ya, “Irak” ve “Segâh” ana sesler kabul edilmek suretiyle, Rast dizisini Türk müziği esas dizisi kabul etmiştir.



Şekil 34: Rauf Yektâ sisteminde ana dizi olarak Rast dizisi sesleri ve aralık oranları.²⁶⁴

Bu dizide 8/9 aralığı majör ton, 59049/65536 aralığı minör, 2048/2187 aralığı yarım majör ton kabul edilmiştir ve majör ton aralıklarında üç, minör ton aralıklarında iki arıza ses bulunmaktadır.²⁶⁵ Yektâ bu arıza sesleri gösterebilmek için dört diyez, dört de bemol işareti geliştirmiştir:

#	Bir Pisagor koması (524288/531331) kadar tizleştirir	♯	Bir Pisagor koması kadar pestleştirir.
##	Bir <i>limma</i> (243/256) kadar tizleştirir.	♯♯	24/25 oranında bir aralık kadar pestleştirir.
###	Bir <i>apotome</i> (2048/2187) kadar tizleştirir.	♯♯♯	Bir <i>limma</i> kadar pestleştirir.
####	Bir minör ton (59049/65536) kadar tizleştirir.	♯♯♯♯	Bir <i>apotome</i> kadar pestleştirir.

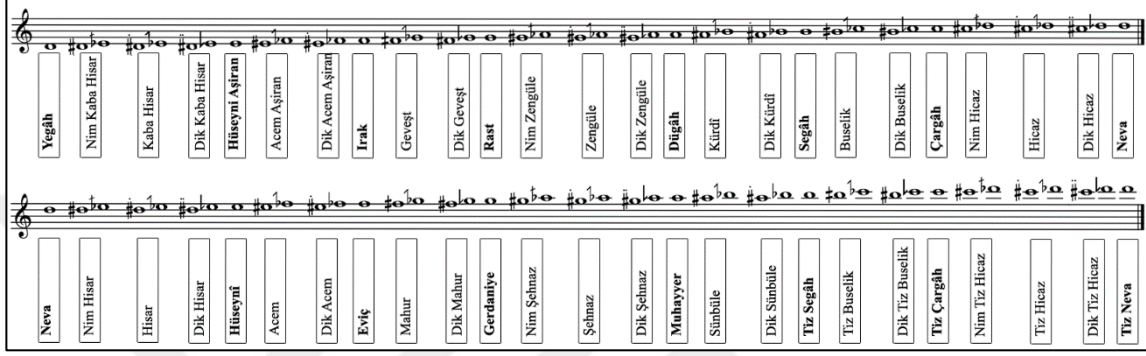
Tablo 25: Rauf Yektâ'nın arıza işaretleri ve değerleri.²⁶⁶

²⁶⁴ Rauf Yektâ, a.g.e., s. 57-58.

²⁶⁵ A.e.

²⁶⁶ A.e.

Bütün bu bilgiler ışığında, Rauf Yektâ Bey’in kendi arıza işaretleriyle birlikte kabul ettiği perdeler şunlardır:



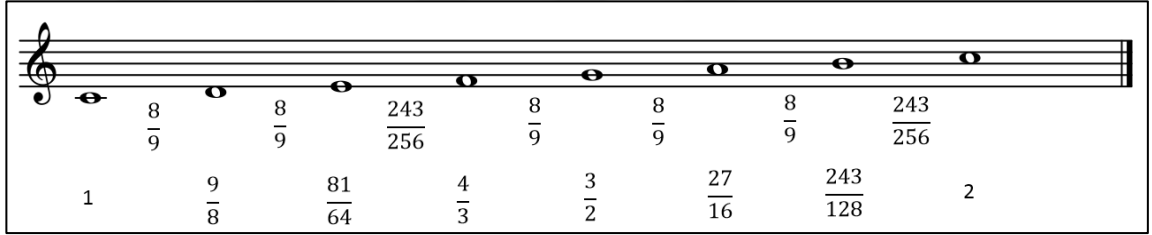
Şekil 35: Rauf Yektâ sisteminde perdeler.

Rauf Yektâ Bey’in Batı notasını Türk Makam Müziği’ne ve ana dizisi Rast dizisine uygun hale getirmek için “Segâh” ve “Irak” seslerini (ve tabi ki oktavlarını) naturel olarak kabul etmiş; bu yüzden de bugün naturel kabul ettiğimiz “Buselik” ve “Acem” seslerini (oktavlarıyla birlikte) arızalarla göstermiştir. Rauf Yektâ Bey’in arıza işaretleri arasında en dikkat çeken ve belki de bu sistemi en kırılgan kılan şey, Büyük Mücennep aralığı ile Küçük Mücennep aralığı arasındaki farkı gösteren 24/25 oranlı küçük bakiye (♭) bemol işaretidir. Bakiye aralığından biraz düşük değerinde bir aralığı gösteren bu işaret Suphi Ezgi’ye göre Türk Makam Müziği’ndeki dörtlüler ve beşliler, ve onların oluşturduğu makamların hiç birinde mevcut değildir ve birbirine çok yakın iki aralık için (24/25 ve 243/256) iki farklı bemol kullanılması, transpozisyon durumlarında aynı aralıklar için farklı bemol işaretleri kullanılmasına sebep olacak ve notayı gereksiz şekilde zorlaştıracaktır.²⁶⁷ Noktalı diyezlerin de baskı sırasında oluşacak hatalara çok açık olduğu da bir gerçek olduğu gibi sistemde Tanini aralığı için işaret olmaması da önemli bir eksiklik sayılabilir.

²⁶⁷ Ezgi, a.g.e., s.162.

1.2.1.3. Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi

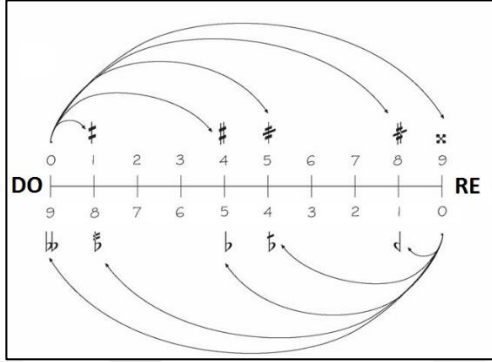
Bugün Türk Makam Müziği çevrelerince hem teorik anlatım hem de icrada kabul görmüş sistem Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemidir. Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve Murat Uzdilek (1891-1967) tarafından ortaya atılıp savunulduğundan ötürü bu adla bilinilir. Temel olarak, Rauf Yektâ Bey’in 24 eşit olmayan aralıklı sistemini olduğu gibi esas alan bu sistem, Rauf Yektâ Bey’in aksine temel dizisini Rast dizisi yerine Batı müziğindeki Do majör dizisinin muadili olarak Çargâh dizisi olarak belirlemiştir.



Şekil 36: AEU sisteminde ana dizi olarak Çargâh dizisi sesleri ve aralık oranları.²⁶⁸

Böylece AEU sistemi hem arızasız bir ana dizi oluşturmuş; hem de Rauf Yektâ sistemindeki “Segâh” ve “Eviç” gibi perdelerin arızasız yazılması yoluna gidilmemiş, Acem ve Buselik perdelerini ana diziye alınarak Batı müziği sistemine aykırı bir sistem oluşturulmasından kaçınılmıştır. Bunun yanında, Rauf Yektâ’nın arıza işaretleri değiştirilmiş ve yerine Suphi Ezgi’nin 5 diyez ve 5 bemollü arıza sistemi getirilmiştir ki bu arızalar ve değerleri şunlardır:

²⁶⁸ Ezgi, a.g.e., s.10-18.



Şekil 37: AEU arıza işaretleri ve koma cinsinden değerleri. ²⁶⁹

Buna göre sırasıyla bir Pisagor koması, bakiye, küçük mücennep, büyük mücennep ve tanini aralıklarının her biri için bir diyez ve bir bemol işareti önerilmiştir. Önerilen perde isimleri Rauf Yektâ Bey'in perdeleriyle tamamen aynıdır ve Ezgi'nin arıza işaretleriyle “Kaba Çargâh”-“Tiz Gerdaniye” arası dizilim şöyledir:

Şekil 38: AEU sisteminde perdeler. ²⁷⁰

²⁶⁹ Yarman, a.g.e., s.18.

²⁷⁰ Ezgi, a.g.e., s.20-26.

Rauf Yektâ arıza işaretlerine göre daha tutarlı bir tablo çizen AEU sistemi arızalarının da noksanları yok değildir. Öncelikle makamların seyir karakterine göre frekans değiştiren perde ve aralıkların (örn. Segâh-Uşşak) iki sistemde de dört dörtlük kağıda dökülmesi imkansız olduğu gibi AEU sisteminin Batı müziği kaidelerine göre şekillendirme iddiasında olduğu bu nota sisteminde bakiye (243/256 - 4 koma) aralığına denk düşen Batı diyez işaretiyle küçük mücennep (2048/2187 - 5 koma) aralığını gösteren Batı bemol işareti, bu sembollerin Batı müziğindeki tarihsel gelişim ve fonksiyonlarını ihlal ettiği gibi, çift diyez işareti (X) mantiken 8 komalık büyük mücennep göstereceği yerde 9 komalık tanini aralığını; çift bemol işareti de (bb) aynı şekilde mantiken 10 komalık bir aralık gösterecekken yine 9 komalık bir tanini aralığı göstermektedir.²⁷¹ Bu ve benzeri aksaklıklar, bu sisteme karşı rakip ses sistemleri ve arıza işaretlerinin önerilmeye devam etmesine sebep olmuştur.

1.2.1.4. Töre-Karadeniz Sistemi

Töre-Karadeniz sistemi Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin Türk Makam müziğini ifade etmede yetersiz kaldığı iddiasıyla Ekrem Karadeniz'in 1965 yılında yayınladığı *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı eserinde ortaya atılmıştır.²⁷² Esasen Abdülkadir Töre (1873-1946) tarafından ortaya atılan ve öğrencisi Ekrem Karadeniz (1904-1981) tarafından yayınlanan bu sistem, bir oktavda 53 eşit aralık içinden 41 eşit olmayan aralığın kullanılmasına dayanır.²⁷³ Töre-Karadeniz sistemi, makamları günümüzdeki kuramda kullanılan dörlü ve beşlilerden ziyade kendi seyri ve karakteri olan bağımsız bir dizi olarak tarif etmiş; Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ifade edilemeyen makam çeşnilerini detaylıca yansıtmaya çalışmıştır.²⁷⁴

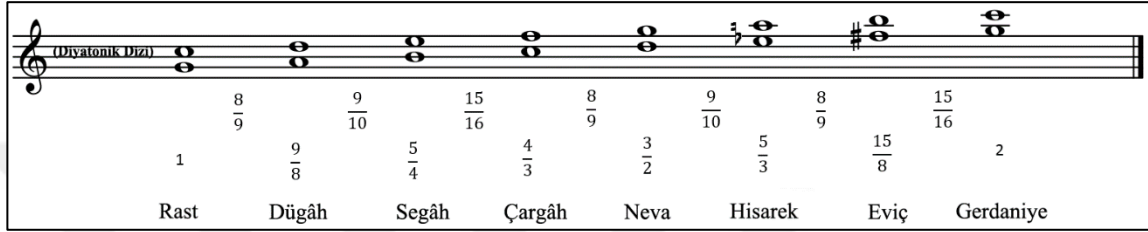
²⁷¹ Yarman, a.g.e., s.2.

²⁷² Yarman, a.g.e., s.9.

²⁷³ Tohumcu, a.g.e., s.202; Aksoy, a.g.e., s.76.

²⁷⁴ Aksoy, a.g.e., s.77-80.

Töre-Karadeniz sistemi, Rauf Yektâ ve Arel-Ezgi-Uzdilek sistemlerinin dayandığı Pisagor dizisini eksik bularak sistemini Rast dizisinin diyatonik Do majör dizisinin frekanslarına göre sıralanması üzerine kurmuştur.²⁷⁵ (Bkz.: Şekil 39.)



Şekil 39: Töre-Karadeniz sisteminde ana dizi olarak diyatonik Do majör dizisi.²⁷⁶

Bu dizide “Segâh” ana perde kabul edilip naturel yazılırken, “Hisarek” ve “Eviç” perdeleri ana perde olmalarına karşın diyez ve bemol işaretleriyle yazılmış, “Hüseynî” ve “Acem” perdeleri natürel yazılmalarına rağmen ana perde olarak alınmamıştır.

Toplamda 53 komaya bölünen bir sekizlide her bir komaya 200 sent değer verilmiş ve oktav toplamda 10600 sent kabul edilmiştir. Tanini, Büyük ve Küçük Mücennep, Bakiye ve Koma aralıklarının yanında 2,5 komalık “Sagîr” ve 1,5 komalık “İrhâ” adı verilen iki aralık daha ortaya konmuştur. Bu aralıklar ve tekabül ettikleri frekans ve sent değerleri şöyledir:

Aralık	Koma	Frekans	Sent
Koma	1	77/76	200
İrhâ	1,5	51/50	300
Sagîr	2,5	31/30	500
Bakiye	4	20/19	800
Küçük Mücennep	5	16/15	1000
Büyük Mücennep	8	10/9	1600
Tanini	9	9/8	1800

Tablo 26: Töre-Karadeniz sisteminde kullanılan aralıklar ve değerleri.²⁷⁷

²⁷⁵ Ekrem Karadeniz, **Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1983, s.3.

²⁷⁶ A.e., s.7.

²⁷⁷ A.e., s. 10.

Töre-Karadeniz sistemi, bu aralıkları göstermek için her biri birbirinden farklı değerlere sahip diyez ve bemol işaretleri oluşturmuştur:

Diyez		Bemol	
İşaret	Koma Değeri	İşaret	Koma Değeri
#	1,5	b	1
#	3	b	2
#	4	b	3,5
#	5,5	b	5

Tablo 27: Töre-Karadeniz sisteminde arıza işaretleri ve değerleri. ²⁷⁸

Bu bilgiler ışığında Töre-Karadeniz sisteminin arıza işaretleriyle birlikte bir oktavlık dökümü şöyledir:

The image displays a musical staff with two systems of notes, each with a corresponding frequency value in Hz. The first system starts at 0 Hz (Rast) and goes up to 6200 Hz (Neva). The second system starts at 6200 Hz (Neva) and goes up to 10600 Hz (Gerdaniye). The notes are labeled with their names and the accidentals used to represent them in the Töre-Karadeniz system.

Frequency (Hz)	Note Name	Accidental
0	Rast	
300	Nigâr	#
600	Dikçe Nigâr	#
800	Nim Zengüle	#
1100	Zengüle	#
1400	Dikçe Zengüle	#
1600	Dik Zengüle	#
1800	Dügâh	#
2100	Dilârâ	#
2400	Dikçe Dilârâ	#
2600	Nim Kürdî	#
2900	Kürdî	#
3200	Uşşak	#
3400	Segâh	#
3700	Buselik	#
4000	Dikçe Buselik	#
4200	Dik Buselik	#
4400	Çargâh	#
4700	Niyaz	#
5000	Dikçe Niyaz	#
5200	Nim Hicaz	#
5500	Hicaz	#
5800	Dikçe Hicaz	#
6000	Sabâ	#
6200	Neva	#
6200	Neva	
6500	Gülzar	#
6800	Dikçe Gülzar	#
7000	Nim Hisar	#
7300	Hisar	#
7600	Dikçe Hisar	#
7800	Hisarek	#
8000	Hüseynî	#
8300	Dilâvîz	#
8600	Dikçe Dilâvîz	#
8800	Acem	#
9100	Nevruz	#
9400	Dikçe Nevruz	#
9600	Eviç	#
9900	Mâhur	#
10200	Dikçe Mâhur	#
10400	Dik Mâhur	#
10600	Gerdaniye	#

Şekil 40: Töre-Karadeniz sisteminde perdeler.

“Sûzidil”, “Nigâr”, “Dilârâ”, “Uşşak”, “Dikçe Hicaz”, “Sabâ” gibi Yekta ve AEU sistemlerinin gösteremediği aralıkları gösterecek şekilde tasarlanmış Töre-Karadeniz sistemi Türk Makam müziği için tasarlanmış çözünürlüğü en yüksek sistemlerden biridir.

²⁷⁸ A.e., s. 12.

Lakin bu sistemin kendi içinde tutarsızlıkları da yok değildir. *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı eserinde Karadeniz bu tutarsız işaretleri kendisi belirtmiştir. Şöyle ki aralarında bir koma (200 sent) fark bulunan “Segâh” ve “Buselik” sesleri 1,5 koma (300 sent)’lik bir diyezle gösterilmiş; aynı şekilde “Dikçe Buselik” perdesi de 1,5 komalık (300 sent) bir aralıkla yazılarak 53 komalık oktav düzenine uydurulmuştur.²⁷⁹ Bunun yanında Karadeniz’in kendi söylemiyle “diğer perdelere olan benzerliği bozmamak adına” “Kürdî” perdesi “Segâh” perdesinden 2,5 koma (500 sent) daha pest olmasına rağmen 3,5 komalık (700 sent) bemolle (♭) yazılmış; aynı şekilde “Nim Kürdî” perdesinin “Segâh” perdesine uzaklığı 4 koma (800 sent) olduğu halde 5 komalık (1000 sent) bir bemol işaretiyle (♭) gösterilmiştir.²⁸⁰ Adı geçen aralıklar müzikte var iken onları ifade edecek bemol işaretlerinin olmaması bir eksiklik olsa da, muhtemelen sistemdeki bemol işaretlerinin artmasından ve sistemin kullanım kolaylığının düşmesinden endişelenerek Karadeniz bu tutarsızlıklara göz yummuştur.

Önerilen üç oktavlık sahadaki perdelerin oktav farklılıkları, perdelerin büyük çoğunluğu için ilk oktavdaki perde isminin başına “pest”, üçüncü oktavdaki perde isimlerinin başına “tiz” ifadelerinin eklenmesiyle gösterilmiştir. (Pest Nigâr - Nigâr - Tiz Nigâr gibi...) Oktav farklarının farklı isimlerle ifade edildiği perdeler şunlardır:

1. Oktav	2. Oktav	3. Oktav
Pest Rast	Rast	Gerdaniye (Tiz Gerdaniye)
Pest Nim Zengûle	Nim Zengûle	Nim Şehnaz
Pest Zengûle	Zengûle	Şehnaz
Pest Dikçe Zengûle	Dikçe Zengûle	Dikçe Şehnaz
Pest Dik Zengûle	Dik Zengûle	Dik Şehnaz
Pest Dügâh	Dügâh	Muhayyer
Pest Nim Kürdî	Nim Kürdî	Nim Sünbüle
Pest Kürdî	Kürdî	Sünbüle
Yegâh	Neva	Tiz Neva
Hüseynî Aşiran	Hüseynî	Tiz Hüseynî

²⁷⁹ A.e., s. 12.

²⁸⁰ A.e.

Acem Aşiran	Acem	Tiz Acem
Sûzidil	Nevruz	Tiz Nevruz
Dikçe Sûzidil	Dikçe Nevruz	Tiz Dikçe Nevruz
Arak	Eviç	Tiz Eviç
Geveşt	Mâhur	Tiz Mâhur
Dikçe Geveşt	Dikçe Mâhur	Tiz Dikçe Mâhur
Dik Geveşt	Dik Mâhur	Tiz Dik Mâhur

Tablo 28: Töre-Karadeniz sisteminde oktavlarda ismi değişen perdeler.²⁸¹

AEU sistemine tepki olarak ortaya atılan ve bu sistemin Makam çeşnilerinin gerektiği perdeleri göstermedeki sıkıntılarına çözüm olarak sunulan Töre-Karadeniz sistemi, Türk Makam müziği çevrelerinden hızla yaygınlaşan AEU sisteminin yerine geçecek desteği bulamamıştır.

1.2.1.5. Diğer Öneriler

Suphi Ezgi'nin *Nazari ve Ameli Türk Musıkisi* adlı eserini yayınladığı 1933 yılında Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947) sahibi olduğu *Nota Musiki Mecmuası* adlı dergide bir dizi yazı halinde kendi sistemini açıklamıştır. Bir diziyi 53 aralığa bölen ve her bir aralığa minik adını veren Ayomak, ana dizisini Çargâh dizisi olarak kabul etmiş ve AEU sisteminin göstermekte yetersiz kaldığı “Sabâ”, “Uşşak” gibi perdeleri gösterebilmek için tasarlamıştır.²⁸² Bu perdeleri gösterebilmek için sekizer tane bemol ve diyez işareti öneren Ayomak, Geleneksel Türk Makam Müziği terminolojisini kökten değiştirecek önerilerde bulunmuş ve makamları belirli nota ve özelliklerini ortaya koyan hecelerle adlandırma yoluna gitmiştir. Bir oktavdaki perdeleri “s-v-m-r-n-t-y” harfleriyle temsil eden Ayomak, oktav derecelerini de birinci oktavdan sekizinci oktava kadar “o1-a1-ı1-o-a-ö-u-ü” harf ve harf gruplarıyla göstermiştir. Böylece, örnek vermek gerekirse, birinci oktav sesleri “so1-vo1-mo1-...” şeklinde gösterilmiştir. Diyezleri “i”, bemolleri de “e” harfiyle gösteren

²⁸¹ Yarman, a.g.e., s.41.

²⁸² Bülent Aksoy, a.g.e., s.72.

Ayomak, arıza değerlerini de ilk yedi harfle “i” ve “e” harflerinin kompozisyonuyla ifade etmiştir:²⁸³

Minik	Diyez		Bemol	
	İşaret	İsim	İşaret	İsim
1	♯	si	♭	se
2	♯	vi	♭	ve
3	♯	mi	♭	me
4	♯	ri	♭	re
5	♯	ni	♭	ne
6	♯	ti	♭	te
7	♯	yi	♭	ye
8	♯	pi	♭	pe
9	♯, 叉, ♯♯	zi	♭, 𐪀	ze

Tablo 29: Mildan Niyazi Ayomak sisteminde arıza işaretleri, değerleri ve bu işaretler için kullanılan heceler.²⁸⁴

Böylelikle 53 mikrotonal aralığın her birini farklı bir hece ile isimlendiren Ayomak gelenksel makam isimlerini terkederek, “Zünezün” (Rast), “Tuzerez” (Uşşak), Yözepaz (Hüseynî) gibi kendi terkipleri olan isimler önermiştir.

²⁸³ Ruhi Ayangil, "Western notation in Turkish music." **Journal of the Royal Asiatic Society (Third Series)**, C.XVIII, No: 4, 2008, s.429-430.

²⁸⁴ A.e.

Halk peşrevi

ta - YÖZEPAZ Mildan Niyazi B.

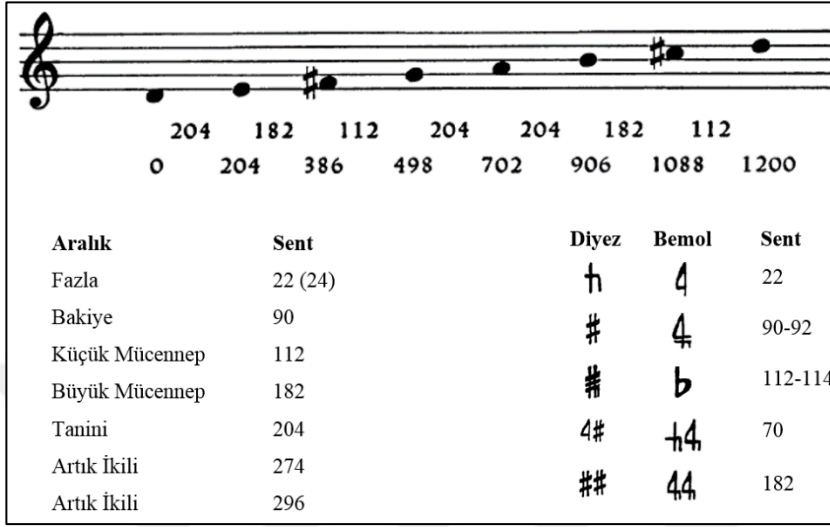
Şekil 41: Mildan Niyazi Ayomak sistemiyle uazılmış Yözepaz (Hüseyin) Halk Peşrevi.²⁸⁵

Bünyesinde çok fazla arıza işareti bulunduran, aralık ve makamları anlamsız hece topluluklarıyla adlandıran bu sistem de Türk Müziği çevrelerince rağbet görmemiştir.

Türk Makam müziğinin porteli Batı notasında yazımı için bir başka öneri Gültekin Oransay tarafından Almanya’da *Die Musikforschung* dergisinde *Das Tonsystem Der Türkei - Türkischen Kunstmusik* adlı makalesinde sunulmuştur.²⁸⁶ Sistem oktavı 1200 sente bölen ve 204 sent Tanini ve 90 sent bakiye aralıklarıyla tipik bir Pisagor dizisi için 5 diyez 5 de bemol işareti önermektedir.

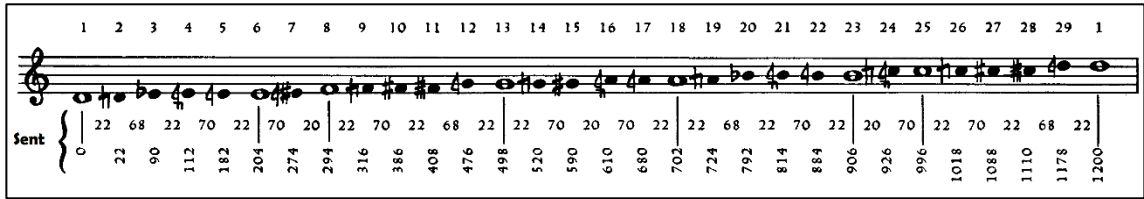
²⁸⁵ A.e., s.431.

²⁸⁶ Güntekin Oransay, “Das Tonsystem der Türkei - Türkischen Kunstmusik”, *Die Musikforschung*, C.X, No: 2, 1957, s.250-264.



Şekil 42: Güntekin Oransay sisteminde ana dizi ve oranları; aralıklar, ve arıza işaretleri ile değerleri.²⁸⁷

Güntekin Oransay'ın kendi ifadesiyle 70 (yaklaşık 3 koma) ve 182 (yaklaşık 8 koma) sentlik aralıklara denk gelen işaretler Türk Makam müziğinde çok nadir kullanılmaktadır. Bütün bu bilgiler ışığında Güntekin Oransay'ın kendi arıza işaretleriyle bir oktavlık dizisi şöyledir:



Şekil 43: Güntekin Oransay sisteminde bir oktavlık dizi.²⁸⁸

Oransay'ın makalesinde perde adların belirtmeksizin oluşturduğu 53 eşit aralık sistemine uyan ve AEU sisteminden 5 daha fazla perde gösterebilen bu sistem kabul görmek bir yana Türkiye'de pek az kişi tarafından bilinmektedir.

Bu yüzyılda Türk Makam müziği'nin Batı notası ile yazılması konusunda yapılan bir diğer öneri de Muzaffer Sarısözen (1899-1963) ve Kemal İlerici'ye (1910-1986) ait

²⁸⁷ A.e., s.251-252.

²⁸⁸ A.e., s.257.

olan, yeni işaretler üretmek yerine koma değerlerinin Batı diyez ve bemol işaretlerinin üzerine rakamlarla yazılması yöntemidir. Daha çok Halk müziği eserlerinin kaydedilmesinde kullanılan bir yöntem haline gelen bu sistem Hüseyinî dizisini esas alır.²⁸⁹

YÖRESİ
KASTAMONU

KİMDEN ALINDIĞI
İHSAN OZANOĞLU

ÇANAKKALE İÇİNDE

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE

ÇA NAK KA LE İ ÇİN DE AY NA LI ÇAR ŞI
A NA BEN Gİ Dİ YOM DÜŞ MA NA KAR
ŞI OF GEN Ç Lİ Öİ MEY VAH

T. Soyata

Şekil 44: Sarisözen-İlerici notasyonuyla yazılmış eser örneği.²⁹⁰

Bunlardan başka Şefik Gürmeriç, İsmail Hakkı Özkan, Mustafa Nezih Albayrak, Ekrem Zeki Ün, Erol Sayan, Yalçın Tura gibi müzisyen ve müzikologlarımız da çeşitli ses ve/veya nota sistemleri önermişlerse de AEU sistemi Türk Makam müziği'ndeki esas ses sistemi ve notalama yöntemi olma özelliğini korumuş ve hala yaygın şekilde kullanılmaya devam etmektedir. Aynı şekilde, Türk Halk müziği eserlerinin yazımında da Sarisözen-İlerici yöntemi tartışmasız şekilde üstünlüğünü sağlamış ve tercih edilen yöntem olmuştur.

²⁸⁹ Tohumcu, a.g.e., s.206.

²⁹⁰(online)

http://www.sanatmuziginotalari.com/thm/thm_nota_inderme.asp?notaid=2142&mode=1&sessionid=659265510, 16.06.2017

İKİNCİ BÖLÜM

MİFTAH-I NOTA ADLI ESERİN İÇERİĞİ VE TRANSLİTERASYONU

2.1. Miftah-ı Nota Adlı Eserin İçeriği

29 Mayıs Üniversitesi İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) Kütüphanesinde “GNL.(KOS) 197071” ve İBB Atatürk Kitaplığı’nda “MC_Osm_K.00998” numaralarıyla kayıtlı iki nüshasına ulaşabildiğimiz “Miftah-ı Nota” adlı eser 28 Sayfalık hacmiyle ufak bir kitapçık mahiyetindedir. İlginç şekilde iki kütüphanede de yazar olarak Kanunî Şamlı Hasan Dede ismi zikredilse de kitap Udi Ahmed Rıfat efendi tarafından 1874 yılında kendi deyimiyle Şamlı Hasan Dede’nin Kanun talebelerine nota öğrenimlerinde kolaylık sağlaması için yazılmıştır. Nitekim kitabın birinci sayfasında “*Ma ‘ârif Nezâret-i Celîlesi ’nin ruhsatıyla tab‘ olunmuştur. İşbu risâlelerin Ahmed Rıf‘at ismiyle temhîr olunmayanlarına sahte nazarıyla bakılacaktır.*” ibaresi ve “*Ahmed Rıfat*” mührü bulunmaktadır. Ancak metnin son sayfasında Ahmed Rıfat ile Kanuni Hasan Dede’nin ikisinin de imzası bulunmaktadır. Bu durumu kitabın Şamlı Hasan Dede’nin siparişiyle hazırlanmış olmasıyla açıklayabileceğimiz gibi kuvvetle muhtemel Şamlı Hasan Dede’nin kitabın hazırlanışında Ahmed Rıfat Efendi’ye yardımları da bulunmuştur.

Her bölümü bir ders olarak toplam on dersten oluşan bu kitapçıkta, önerilen nota sistemi detaylarıyla açıklanmış, şekiller ve çoğunluğu Batı müziği referansı olan işaretlerle desteklenmiştir. Eserin giriş kısmında Ahmed Rıfat kitabın yazılma sebebini “*ehibbâdan meşhûr Kânunî Şamlı Hasan Dede Efendi’nin şâkirdânına kânun vesâire ta ‘lîmi esnâsında*” perdelerin isimlerini yazarak ezberlettiği ve bu yöntemin hangi notanın ne kadar uzatılacağını ve oktav farklarını gösteremediği ve sürecin uzun sürdüğü olarak belirtmekte ve bu süreci kolaylaştırıp hızlandırmak amacıyla olduğunu söylemektedir.

İhtarat bölümünde Ahmed Rıfat genel hatlarıyla porteli Batı notası ve özellikleri, bir oktavdaki yedi ses ve aynı sesin her oktavda porte üzerinde nasıl yazıldığı, her oktavda farklı çizgiler üzerine gelen yedi farklı sesin öğrenmeyi ne kadar güçleştireceği ve kendi sisteminin bu süreci nasıl hızlandıracağından bahsetmektedir. Birinci derste dört oktavda bulunan yirmi dört ana ses ve bu sesleri bu sistemde nasıl gösterilecekleri; ikinci derste

dört oktavlık sahada yirmidört ana ses ve mevcut ara seslerin natürel, diyez ve bemol işaretleriyle bu sistemde nasıl gösterilecekleri; üçüncü derste sus işareti ve notaların uzunluk değerlerinin nasıl işlediği; dördüncü derste birim zaman kavramı ve bir ölçü içerisinde farklı süre değerleri olan notaların ne uzunlukla çalınacağı; beşinci derste sistemdeki süre işaretleri, sistemde kullanılan bazı müzik terimleri ve işaretleri, arıza işaretlerinin nasıl kullanılacağı konusu ve önerilen bazı süsleme işaretleri; altıncı derste ölçü ve birim zaman kavramı, nota anahtarı ve zaman göstergeleri; sekizinci derste arıza işaretlerinin eser içinde nasıl kullanılacağı ve ölçü içerisinde tabi oldukları kurallar; dokuzuncu derste Kanun sazının makama göre akortlanması ve belli başlı makamların perde düzenlerinin bu sistem ve notasyon yöntemiyle gösterilmesi; onuncu derste de dört oktavlık sahada kullanılan perdeler ve sistem üzerinde yazılmaları anlatılmıştır. Muhtemel bir baskı hatası sonucu “Yedinci Ders” isimli bir bölüm mevcut olmadığı gibi altıncı ve sekizinci dersler arasında eksik bir bölüm hissi duyulmamakta ve matbu sayfa numaraları kesintisiz devam etmektedir.

Kitabın bazı bölümlerinde baskı sırasında eksik çıkan ya da unutulmuş harf ve kelimelerin sonradan elle eklendiği görülmektedir. İSAM kopyasında metnin bazı sayfalarının bir bölümü eksik olduğu gibi Atatürk Kütüphanesi kitaplığının Bülbül Peşrevi notasında da yer yer eksiklikler bulunmaktadır. Birbirlerinin eksikliklerini büyük ölçüde tamamlayan bu iki nüshada da eksik olan yerler Bülbül Peşrevi notasında bir ölçü ve bir kaç adet notadan ibarettir.

Eser Latin harflerine çevrilirken, önerilen nota sisteminde yine harfler kullanıldığı için notadaki harfler de latinize edilmiştir. Örneğin Do sesini gösteren “د” harfi “D” ile, Si sesini gösteren “سی” harfleri “Sİ” olarak gösterilmiştir. Susku “س” işaretiyle gösterilmiş lakin Re sesini gösteren “ر” harfiyle karışmaması için uzun yazılmıştır. Transliterasyonda re harfi de latinize edildiği için hem estetik hem de kolaylık sağlaması açısından susku işareti olarak “\” işaretini kullanılmıştır. Metinde geçen “Tril” işareti (سٲ) metnin latinize halinde aynı bırakılmış; lakin nota kısmında (tr~) işareti kullanılmıştır. Bülbül Peşrevi notasında eksik notalar ya melodinin seyrinden veya birbirini tekrar eden nağmelerden olması bakımından tahmin edilerek yazılmışsa nota

parantez içinde verilmiş ve yanına soru işareti eklenmiş; tahmin etmek için bir yol yok ise notanın geleceği yere sadece soru işareti konmuştur. Bunun yanında unutulduğu düşünülen nota süre ve arıza işaretleri yanlarına soru işareti konularak eklenmiştir. Son olarak, metnin içinde açıklama maksadıyla verilen notalar ve metnin sonunda verilmiş sağdan sola doğru yazılı Bülbül Peşrevi notası transliterasyonda soldan sağa doğru yazılmıştır.

2.2. Miftah-ı Nota Adlı Eserin Transliterasyonu

[s.1] Ma‘ârif Nezâret-i Celîlesi’nin ruhsatıyla tab‘ olunmuştur.

İşbu risâlelerin Ahmed Rıf‘at ismiyle temhîr olunmayanlarına sahte nazarıyla bakılacaktır.

Ahmed Rıf‘at

[s.2] MİFTÂH-I NOTA

Meydân-ı kemâlâtda bunca ehl-i ma‘ârifeye karşı benim böyle bir kitâb yapıp da enzâr-ı ‘umûmîye çıkarmak haddim değildir. Fakat ehîbbâdan meşhûr Kânunî Şamlı Hasan Dede Efendi’nin şâkirdânına kânun vesâire ta‘lîmi esnâsında suhûlet olmak için öğretmekde olduğu makâmâtın notalarını ya‘ni perdelerin ismini okuyarak tefhîm ve kendü kendüye dahi meşk etmek için o isimleri bir yere yazdırarak ta‘lîm itmekde olduğu görüldüğinden ve bu usûl oldukça fâ‘ideden hâlî değilse de esâmi-i mezkûreden

[s.3] kangısı ne mikdâr uzadılacağı ve kangı oktavın notası idüğü ma‘lûm olamayacağından üstâd-ı mûmâileyh ile bi‘l-müzâkere usûl-i mezkûre nota kâ‘idesine tevfiik idilerek ahkâmınca şâkirdâna ta‘lim idildikde pek suhûletle ve az vakitte tahsîl eyledikleri ‘inde’t- tecrübe tebeyyün itmiş olmağla şu hale istinâden tab‘-u neşrine ictisâr olunmuştur.

İHTÂRÂT

Erbâbının ma'lûmı olduğu üzere 'umûm alafranga notalarında beşer added hutût-ı mütevâzî üzerine perdelerin ya'nî seslerin her birisine bir 'alâmet-i mahsûsa ta'yîn ounarak 'alâmâtın şekline ve vaz' olundığı mahalle göre 'umûm sazlarda ol işârete mahsûs olan perdeye urulur. Meselâ (mi) yâhud (fa) vesâire 'aynıyla yazı olarak yazılmayub beyân olundığı üzere her bir oktavın "mi"si yâhud "fa"ısı

[s.4] ve sâiresi bir gûne 'alâmet ile mu'ayyen olub şekil ve mahalline göre 'alâmet-i mezkûreden kangı oktavın kangı notası ise o perdeye urulur. Şöyle ki her oktav yedişer 'aded sesden 'ibâret olub meselâ hutût-ı mütevâziye-i hamseden en aşağı hattın altında olmak şartıyla bir  'alâmeti görüldükde birinci oktavın (mi) notası ve zikr olunan birinci hattın üzerinde bir  'alâmeti görüldükde ikinci oktavın yine (mi) notası ve dördüncü ile beşinci hattın arasında olmak şartıyla bir  'alâmeti görüldükde üçüncü oktavın kezâlik (mi) notası ve hutût-ı mezkûrenin üst tarafında olmak üzere bir  'alâmeti görüldükde dördüncü oktavın kezâlik (mi) notası olduğu ma'lûm olur. Bu minvâl üzere her bir oktavın birinci notaları olan (mi) notasından bed' eylese "fa" "sol" "la" "si" "do" "re" diyerek ta'dâd ideceği yedi 'aded naturel sesi tamâm olub ândan ilerüsi artık ikinci oktavın (mi) notasından bed' ile (re)

[s.5] geldikde ikinci oktav dahi tekmîl olub üçüncü oktavın (mi)sinden bed' olunub hâsılı bunun dahi (re)sine geldikde dördüncü oktavın (mi)sine geçilür. Şimdi ma'lûm oldu ki sesler yedi isim ile ma'rûf olduğu gibi her bir oktav dahi işbu yedişer 'aded notadan 'ibâret olub hiçbir oktavda sekiz 'aded nota olmayarak mutlak yedi 'aded olacaktır. Anlar da şunlardır: "mi" "fa" "sol" "la" "si" "do" "re". Ama birinci oktav gâyet kaba sesler olduğundan bunlar her bir sazda olmayub piyano ve flüt armonik ve basonlarda ve ba'zısı klarnetde bulunub kânun ve santur ve tambur ve kemân ve nây ve saz bunların ba'zısının en kaba sesleri zikr olunan birinci oktavın "sol" ve ba'zısı "si" ve ba'zısı "do" ve ba'zısı "re" notasından bed' olunub kusûr perdeleri artık ikinci ve üçüncü ve dördüncü oktavdan ma'dûddur. Meselâ Şâm kânunları yirmi sekiz perde olub tekmîl dört oktav idüğünden

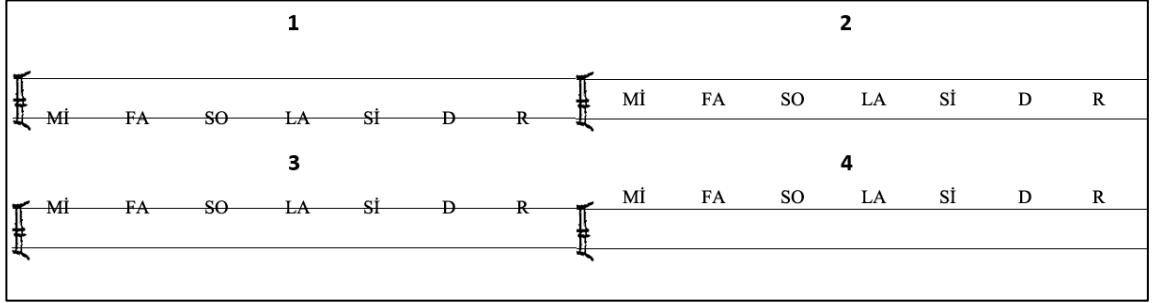
birinci oktavın “mi”sinden bed’ ider ancak buraca ekser isti‘mâl olunmakta bulunan kânunlar yirmi dör perdeden ‘ibaret olup birinci en

[s.6] kaba sesi birinci oktavın (si) notasından bed’ idüb yirmi dördüncü en tiz sesi dahi dördüncü oktavın (re) notasıdır. Dimek oldu ki birinci oktavın (si) notasından aşağısı olan dört ‘aded daha kaba sesler buranın kânunlarında olmadığından anlar mezkûr birinci oktavın (si) notasından bed’ idüb dördüncü oktavın (re) notasına kadar çıkar. Bunlar naturel ya’ni tam ve sağlam sesler olup bunlardan ma-adâ diyez ve bemol ya’nî yarım tiz ve yarım pest sesleri ‘ilâve olunur. Anlar da mahallinde ta‘rîf ve beyân ve şekil ve hey’etleri ‘ayân idilecektür.

İmdi bâlâda beyân olunduğı üzere alafranga notalarda sesler beşer ‘aded çizgilerle müte‘addid ‘alâmet ve işâretlerden ibaret idüğünden ibtidâ-yı emrde sahîhan bunların derhâtır idilmesinde ba‘zı mertebe su‘ûbet çekileceğı gibi meleke hâsıl idilince dahi bir hayli vakte ve epeyce gayrete muhtâc olduğu gayr-ı münkerdür. Amma yalnız elifbâ hurûfâtını tanıyabilen ve tanıyamayan bile bir şâkirde yirmi dört ‘aded işârât-ı mahsûsayı

[s.7] belletmekden ise yedi ‘aded harfî hıfz itdürmekde suhûlet olacağı derkâr olmasına mebnî işbu hurufâtı tanıyabilen mübtediyâna ta‘lîm ve ta‘allümde suhûlet olmak üzere yalnız ikişer çizgi üzerine seslerin Türkçe olarak isimleri yazılmak ve lâzım gelen ba‘zı işâretleri dahi muhtasaran işâret eylemek ile dahi matlûb hâsıl olmakda bulunduğundan ilerüde görüleceğı üzere Türkiyyü’l-‘ibâre ve işârât-ı muhtasara ile bir nota tertîb idilmişdür.

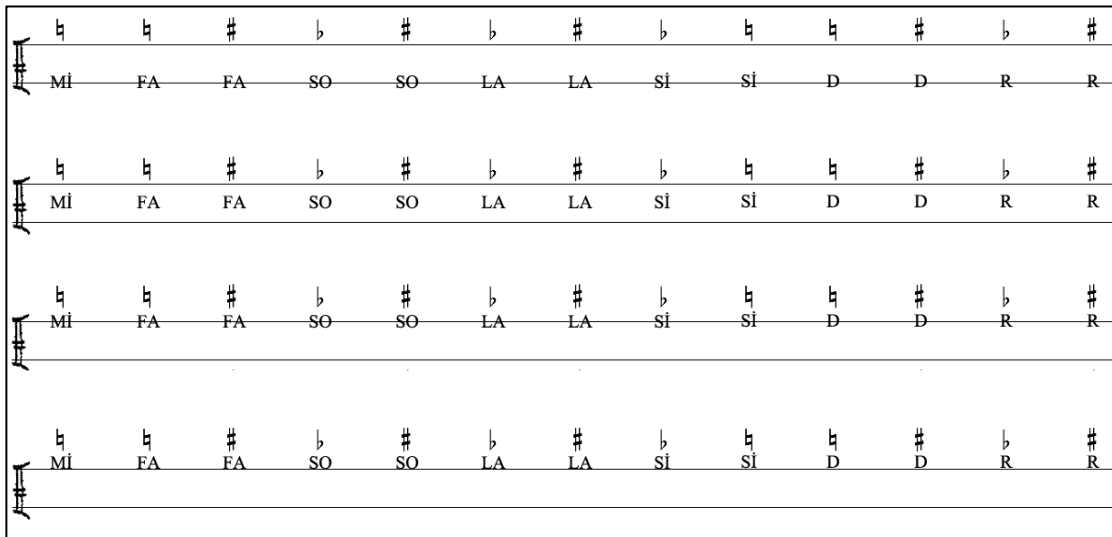
BİRİNCİ DERS



[s.8] Bâlâda beyân olundığı üzere iki ‘aded çizgi üzerinde dört oktav gösterilmiştir ki aşağı birinci çizgi üzerinde olanlar yedi isimden her kangısı muharrer ise birinci oktavın notalarından ve ikinci çizgi arasında kangısı görülür ise ikinci ve yukaruki ikinci çizgide görülürse üçüncü ve zikr olunan ikinci çizginin üzerinde dahi görüldükde dördüncü oktavın notaları olduğu anlaşılıb o perdelere urulacaktır. Mâdem ki notaların ‘aynıyla isimleri yazılıyor müte‘addid çizgi ve ‘alâmât tahsîsine hâcet kalmayub her bir oktavın notaları yalnız bir mekânda gösterilerek fakat seslerin değişimleri isimlerine göre olacaktır.

İKİNCİ DERS

Birinci dersde irâ’e olunan notalar yalnız naturel sesleri olub bunların birer de diyez ve bemolleri olacağından anlar da zîrde gösterilmiştir.



Ders-i evvelde gösterilen dört oktav ya'nî yirmi sekiz 'aded sesin diyez ve bemolleri olarak on dokuz ses daha zammolundukda kırk yedi perdeye bâliğ olub kânunda bu kadar tel olmadığından çalınacak makâma göre seslerin ba'zısı diyez ve ba'zısı bemol yapılub ol vechile teller âhenk idilür. Meselâ bir (re) naturel diyez

[s.10] olmak lâzım gelse mezkûr telin üzerine çalındığı esnâda ucuna tırnak ile basılır yâhud îcâbına göre bir naturel ses çekilüb koyuvirilmekle diyez yâhud bemol yapılır ya'ni diyez olacak ise bir mikdâr çekilüb olvakit zıkr olunan tel kendü sesinden biraz daha tiz çıkar ki bu ses ne “re naturel” ve ne de “mi naturel” olur. Bunun ikisinin arası ya'ni “re naturel”den tiz ve “mi naturel”den pest olur. Buna “re diyez” yâhud “mi bemol” dinilür. Hâsılı her kangı bir naturel sesin kendinden tizine o naturel sesin diyez ve ânın alt tarafında olan diğer naturel sesin kendinden pest olacağından ânın bemoli dinilür. Sâ'irleri dahi buna mukîsdür.

ÜÇÜNCÜ DERS

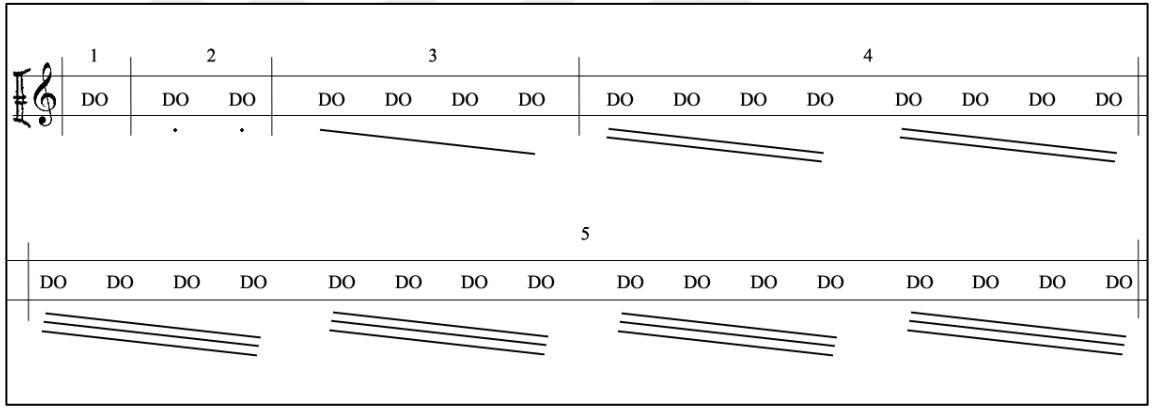
Makâmın gidişine göre perdelere urulurken ba'zı

[s.11] def'a urulmaksızın bir zamân geçürilür ki bu zamân dahi hesâb dâhilinde olmak şartıyla meselâ nefes alınur gibi bir fâsıla virilmeğe (es) ta'bîr olunur. Bunun da ağır veyâhud sür'atle geçilmesi tıbkı sesler gibi çalınan makâmın hükmüne ve batarların mîzânına göre olur. Mezkûr esler dahi 'ale'l-'umûm şu () 'alâmet ile irâ'e olunub fakat ağır veyâhud sür'atli midür ve ne mikdâr uzadılacakdur kavâ'idî dördüncü dersde gösterilecek ise de ândan mukaddem bunun mîzânı ne vechle idüğünün beyânına gelelim.

Zamânın taksîmine ya'nî seslerin uzadılıb sür'atlendirilmesine nota ıstılâhınca dört dörtlük iki dörtlük bir dörtlük bir sekizlik bir on altılık bir otuz ikilik ve bir altmış dörtlük ta'bîr olunur ise de altmış dörtlüker gâyet sür'atli olduğundan ânlar ekserî kullanılmayub dört dörtlüklerden otuz ikiliklere kadar isti'mâl olunur. Ve her dört dörtlükler 'adeta gidişle iki

[s.12] hatve ve iki dörtlükler bir hatve atılacak kadar bir zamân uzadılacak ve bu zamân ikiye taksîm idildükde iki def’a birer dörtlük ve dörde taksîm idildükde zîrde irâ’e olunacağı vechle dört ‘aded birer sekizlik ve sekize taksîm idildükde sekiz def’a birer on altılık ve otuz ikiye taksîm idildükde on altı kere birer otuz ikilik ses yâhud es konulub iki dörtlük mîzânında bir bata yapılır. Yâhud bu mîzânda tanzîm idilmiş olan bir hava çalınurken zikr olunan hesâba göre muvâzene idilerek batarlar ayrılır.

DÖRDÜNCÜ DERS



[S.13] Üçüncü dersde beyân olundığı üzere meselâ iki dörtlük bir “do” notası urulacak olsa sol ayak kalkmış bulunduğu hâlde basar iken “do” diyerek sağ ayak yerinden kalkub basdukdan sonra tekrâr sol ayak kalkub yine indirilmek üzere ilerü gidinceye kadar uzadılır. İşte bu mikdâr mürûr iden zamân iki dörtlük olduğu bilinmek için bâlâda gösterildiği vechle önüne ‘umûmen bir çizgi çizilüb mezkûr (do)nun bulunduğu hâneye bir bata ta’yîn olunur ve iki rakamıyla irâ’e olunan ikinci bata içinde iki ‘aded (do) notaları her birisi birer dörtlük olub sol ayak basılırken bir def’a “do” diyerek sağ ayak kaldırılıncaya değin uzatmak ve basar iken yine bir def’a daha “do” diyerek sol ayak kalkub da basmak üzere ilerü gidinceye kadar uzadılır. Bu hâlde iki dörtlük bir “do” uzadılınca iki def’a birer dörtlük ve her bir dörtlük dahi ikiye taksîm idildükde bir bata

içinde dört ‘aded sekizlik sesler konulub sol ayak basarken bir def‘a ve sağ ayak kalkarken dahi bir def‘a “do do” denilüb bunun ikisi birer sekizlikden birer dörtlük olur. Amma hatve ve bata

[s.14] yarım kalmış olur. Bunı ilmâl içün sağ ayak dahi basılır. Ve tekrâr sol ayak kaldırılırken dahi birer def‘a daha “do do” denilerek iki dörtlük zamânında dört def‘a müsâvî med ile “do” urulur. Ve hatve yine o siyâk üzere atılmak ve kâffesi müsâvî zamânda urulmak şartıyla dördüncü batada olduğu misillü sekiz ‘aded sesler konulur. Ve en sür‘at olan otuz ikilikden ‘ibaret olan bir bata beşincide gösterildiği gibi on altı ‘aded ses konulub bu dah’i iki dörtlük bir notanın uzadığı bir zamân içinde ya‘ni bir hatve atınca on altı def‘a urulub hatve tekmîl olunca yetiştirilür.

BEŞİNCİ DERS

Makâm aralarında bir bata içinde birer dörtlük ve sekizlik ve on altılıklar dahi birden bulunduğu gibi iktizâsına göre zikr olunan muvâzenede esler dahi bulunur. Meselâ muhtelif mîzânda olarak zîrde yazılan batalarda olduğu gibi gerek seslerin ve gerek eslerin altına

[s.15]

The image shows a musical score for the fifth lesson. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is composed of letters 'D' and backslashes '\', with dots below them indicating rhythm. The bottom staff continues the pattern with similar notation and dots. The notation is organized into measures separated by vertical lines.

Bir D sıfır konulursa birer dörtlük ve iki sıfır konulursa bir buçuk dörtlük ve bir D bir çizgi olursa bir sekizlik ve D çizginin ucunda çengel olursa bir buçuk sekizlik ve D olursa bir on altılık ve D olursa bir buçuk on altılık ve D olursa bir otuz ikilik ve hiçbir şey konulmayub da yalnız bir “D” yâhud her kangı nota ise iki dörtlük ve iki batayı fasl iden çizginin üzerinden bir (†) kuşak imrâr olunur ise o batanın son sesi her kaçlık ise yanındaki gireceği batanın en evvel gelen sesinin dahi hesâbı buna münzam olarak

[s.16] ikisi de bir med ile uzadılmasına ve beş on bata arasında bir vaz’ olunan D ‘alâmeti başdan oraya kadar çalındıkda oradan tekrar başdan çalınmasına hâsılı her kaç yerde görülür ise oradan ândan evvelkine dönülmesine (↗) ‘alâmeti görüldükde ‘izâhen ândan evvelki batanın tekrâr olmasına işâret olduğu anlaşılır. Fakat tekrâr idilecek olan sesler sekizlik ise olvakt bu (↗) ‘alâmeti ve eğer on altılık sesler ise (↘) işâreti konulur. Ve bir bata içinde seslerin ya’nî notaların ‘adedi bağlantılarının hesâbından fazla konulmak icâb eylediği takdîrde kaç nota fazla ise birbirinden sür’atleri değişmemek üzere o fazla olan notaların yine çalınub fakat hesâba dâhil idilmeyeceğine işâret olmak üzere üzerlerine birer (↗) ‘alâmetiyle işâret olunur ve bir peşrev yâhud şarkı her ne olur ise olsun yolu ne ise. Meselâ dâima “fa diyez” ve yâhud “do diyez” ve yâhud “re bemol” vesâire kangısının yolu ise her ne batada o sesin üzerine bir düziye diyez yâhud bemol

[s.17] konulmayub zıkr olunan ses her nerde görülürse diyez midür yâhud bemolmidür ma’lûm olmak için en başında miftahın yanına ya’nî (♩) ‘alâmesiyle mizân rakamının arasına o nota konulub üzerine (♯) yâhud (♭) işâreti konulur. Eğerçi bu ses ara sıra ba’zı yerde naturel urulmak icâb iderse olvakit icâb itdiği yerde üzerine bir (♩) naturel işâreti vaz’ olunur. Ve ba’zen peşrev ve yâhud şarkıya bed’ iderken icâbına göre bir yâhud daha ziyâde perdeye urularak ba’dehû ayak yahûd el urarak batarlar mîzân ile urulmağa başlanılır. İşte evvel urulan perde gerek bir olsun ve gerek daha ziyâde olsun bunlar dahi bâlâda beyân olunduğı üzere miftâh ile mîzân rakamı mukarrer olan batanın içine yazılır. Fakat bunlar ifâde-i sâbık misillü miftâh rakamı arasına konulmayub rakamdan sonra konularak ve mîzânı ne ise o dahi gösterilerek ba’dehû o parçayı önüne ‘amûden bir çizgi

ile fasl idildükden sonra artık makâm yazılmağa yâhud çalınmağa bed’ olunur. Ve her kangı

[s.18] bir ses goy goy idilecek ya’nî titredilecek olursa ol notanın üzerine tiryel ta‘bîr olunur bir (♯) ‘alâmeti ve gayet süratle urulacak bir veyahûd daha ziyâde sesler bir bata içine konulmak îcâb eylediği hâlde ol notalar yine ‘aynıyla yazılıb fakat hesâba dâhil olmamak ve gâyet sür’atle urulmak için üzerlerine çarpma ta‘bîr olunan şu (♯) işâret vaz’ olunur.

ALTINCI DERS

Beşinci dersde ma‘lûm olduğu üzere meselâ birinci batada bir D ile bir N konulmuşdur. İki de birer dörtlük olduğuçün hesâb iki dörtlüğe bâliğ olduğundan bir bata tekmîl olmuş olur. Ammâ dokuzuncı batada dört ses ile bir es olub bunun evvelki iki “D”leri birer on altılık olmakla iki ‘aded on altılık dahi bir sekizlik olduğundan batanın tekmîl olmasına daha üç sekizlik lâzım gelür. Kusûr kalan bir es ile iki ses dahi birer

[s.19] sekizlik idüğünden evvelki iki on altılık olan birer sekizlik sesler dahi bunun üzerine zammolundukda dört kere birer sekizlik olmağın zamânın medi iki dörtlük kadar olmuş olacağı cihetle bir bata tekmîl olur ve her kangı havada olursa olsun iki dörtlük mîzânında tertîb olunmuş olan bir makâmın hataları mutlaka gerek ses ve gerek es ile fazla olmamak şartıyla iki dörtlüğe iblâğ idilmedikce hatalar ayrılmaz. Üç dörtlük mîzânında olan havalar dahi buna mukîsdür. İki dörtlüklerin hataları ‘âdetâ gidişle “düm tek düm tek” deyince ve üç dörtlüklerin hataları “düm tek ka” deyince mürûr iden zamânda makâmın gidişine göre dâhil-i hesâb olmak şartıyla kaç ses sığdırılabilirse orada kesilüb diğer bataya geçilür. İmdi her kangı bir makâmın notası yazılacak oldukda mîzânı ne ise meselâ iki dörtlük ise çizgilerin sağ başına baş olduğına işâret olmak üzere evvel-i emrde bir F ‘alâmeti ile çizgilerin üst tarafına bir $\frac{2}{4}$ işâret

[s.20] vaz’ olunur ve eğerçi üç dörtlük ise $\frac{3}{4}$ ile ira’e olunur ve buna miftâh dinilür ki makâmın ne yolda tertîb ve tanzîm idildiği ândan ma‘lûm olub âna göre ayak atarak yâhud

el urarak batarların içindeki notalar bağlantılarına ya'ni hesâba göre ağır ve sür'atli urulur. Üç dörtlüklerin istampası ya'nî ayak yahûd el urması yalnız bir ayak yâhud bir el ile olur. Şöyle ki yalnız sol ayak yâhud el müsâvi zamânda biraz sür'atlice iki def'a urulub fakat ikinci def'a urulunca evvelkine nisbetle bir mikdâr aradan ziyâdece tutulub ve kaldırılır iken dahi yine evvelki kaldırılışdan biraz ağırca kaldırılıb aşağıda durduğu mikdâr yukarıda dahi durdurularak bir batanın içinde olan üç 'aded dörtlük seslerin hükmi tamâm olmağla yine diğer batayı urmak üzere tekrâr evvelki gibi urulur. Ta'rîfât-ı sâ'iresi evvelki derslerde beyân olunduğı üzeredür.

[s.21]

SEKİZİNCİ DERS

Her kangı bir makâmda diyez ve bemoller yani yarım tiz yahud yarım pest sesler bulunduğı hâlde her kangı nota ise meselâ (re) bemol ise (re)nin üzerine bir (♭) yâhud (re) diyez ise üzerine bir (♯) 'alâmeti vaz' olunur. Ammâ îcâbına göre diyez yâhud bemol urularak geçilen sesler ilerüde naturel urulacak olursa olvakit o seslerin üzerine bir (♯) işâreti konulur. Lâkin her naturel seslerin üzerine işâret konulmaz. Çünkü sesler dâimâ naturel üzerine tanzîm olunduğından vech-i meşrûh üzere ara sıra diyez ve bemol yapılan sesler tekrâr naturel urulmak îcâb iderse olvakit mezkûr işâret konulması îcâb ider. Ve bir bata içinde bi'l-farz birkaç 'aded "fa diyez" olmak lâzım gelse her birisine (♯) yâhud (♭) konulmayub yalnız bir 'adedine ya'nî evvelkine konulub kusûrı dahi o işâretle hükm olunur. Lâkin bir batanın içinde olmak şartıyla diyez urulan bir ses tekrâr naturel

[s.22] urulacak olursa olvakit o sesin üzerine bir (♯) naturel işâreti konulur.

DOKUZUNCU DERS

Kânunlar birer def'a âhenk idildikde o âhenk ile sâ'ir sazlar gibi her bir makâm çalınamayacağından makâma göre düzülmesi lâzım geleceğı cihetle kâffe-i teller naturel olarak bir def'a düzüldükten sonra kangı makâmda kangı tellerine olacağı zîrde

gösterilmiştir. Şöyle ki Beyâtîde tellerin kâffesi naturel olup meselâ Beyâtî'den Hicâz'a âhenk idilecek ise ikinci ıskalada olduğu gibi (fa) ile (do) notaları diyez ve (si) notaları bemol olarak kusûrî ya'nî üzerlerinde diyez yâhud bemol işâreti olmayanlar hâl-i sibâkî üzere ya'ni naturel kalacaktır ve kıs'ale'l bevâkî.

BEYÂTÎ DÜZENİ

Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R	Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R
Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R	Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R

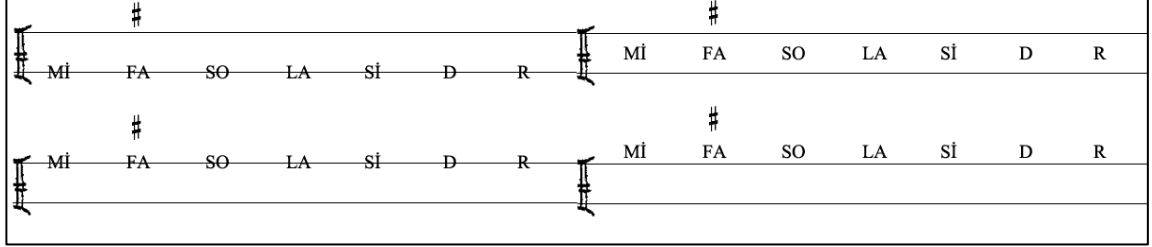
HİCÂZ DÜZENİ

#	b	#	#	b	#	Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R	
Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R	Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R

FERAHNÂK DÜZENİ

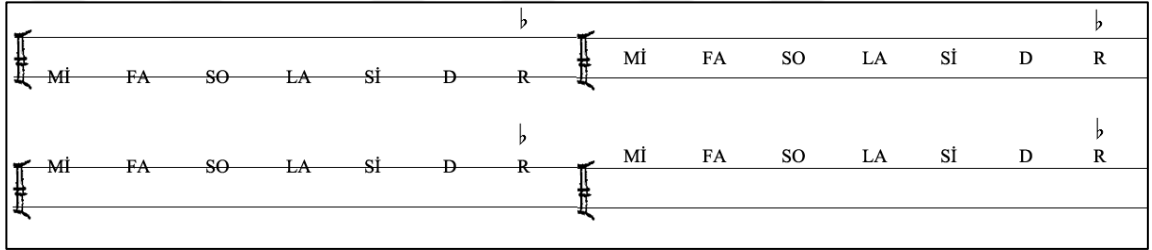
#	#	#	#	Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R			
Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R	Mİ	FA	SO	LA	Sİ	D	R

HÜSEYNÎ DÜZENİ



Musical notation for Hüseyinî Düzeni. The notation is written on two staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are: Mİ FA SO LA Sİ D R. The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are: Mİ FA SO LA Sİ D R.

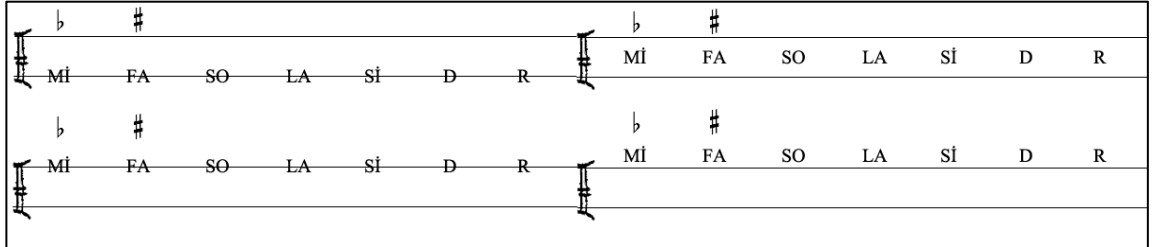
SABÂ DÜZENİ



Musical notation for Sabâ Düzeni. The notation is written on two staves. The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notes are: Mİ FA SO LA Sİ D R. The second staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notes are: Mİ FA SO LA Sİ D R.

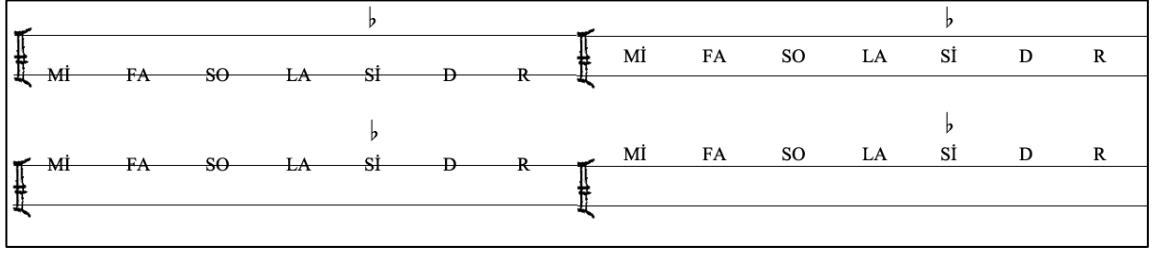
[s.25]

HÜZZÂM DÜZENİ



Musical notation for Hüzâm Düzeni. The notation is written on two staves. The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notes are: Mİ FA SO LA Sİ D R. The second staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notes are: Mİ FA SO LA Sİ D R.

ACEMAŞİRÂN DÜZENİ



İmdî makâmât pek çok var ise de bir düzende birkaç makâm çalınur. Meselâ Beyâtî düzeninde Isfahan ve Sazkâr vesâ'ire çalındığı misillü sâ'ir düzenlerde dahi

[s.26] bu vechile ise de bazılarında perdeyi makâma öpdürmek için esaslı düzen olmadığından ara sıra tırnak ile telin üzerine basılarak geçilür. Bunlar üstâddan ta'îlme muhtâcdur.

ONUNCU DERS

ESÂMÎ-İ MAKÂMÂT

Pest Hüseyinî	Pest 'Acem	Pest Eviç	Pest Rast	Pest Geveşt	Pest Dügâh	Pest Kürdî	Pest Segâh	Pest Çargâh	Pest Hicaz	Pest Yegâh	Pest Hisar
♭	♭	♯♯	♭	♯♯	♭	♯♯	♭	♭	♯♯	♭	♯♯
Mİ	FA	FA	SO	SO	LA	LA	Sİ	D	D	R	R
Hüseyinî	'Acem	Eviç	Rast	Geveşt	Dügâh	Kürdî	Segâh	Çargâh	Şehnâz	Neva	Hisar
♭	♭	♯♯	♭	♯♯	♭	♯♯	♭	♭	♯♯	♭	♯♯
Mİ	FA	FA	SO	SO	LA	LA	Sİ	D	D	R	R

[s.27]

Hüseyinî	'Acem	Eviç	Gerdâniye	Geveşt	Muhayyer	Kürdi	Sünbüle	Tiz Çargâh	Tiz Hicaz	Tiz Neva	Tiz Hisar
Mi	FA	FA	SO	SO	LA	LA	Si	D	D	R	R
Tiz Hüseyinî	Tiz 'Acem	Tiz Eviç	Tiz Gerdâniye	Tiz Geveşt	Tiz Muhayyer	Tiz Kürdi	Tiz Sünbüle	Tiz Çargâh	Tiz Hicaz	Tiz Neva	Tiz Hisar
Mi	FA	FA	SO	SO	LA	LA	Si	D	D	R	R

İşbu risâlede mûnderic olan kâ'ide üzerine tertîb ve tanzîm idilecek notalar 'aynıyla dahi görülmek üzere herkesin ma'lûmı olan bülbül peşrevinin notası alafranga notadan bi't-tercüme âhir-i risâleye derc ve 'ilave idildiği gibi ba'demâ dahi gerek peşrev ve gerek şarkı notaları dahi peyderpey çıkarılacaktır.

Kânunî Hasan Dede

Rıf'at Ahmed

Hicrî 1291

BÜLBÜL PEŞREVİ

The musical score for BÜLBÜL PEŞREVİ is written in 2/4 time. It consists of a single melodic line with various ornaments and a final double bar line. The notes are as follows:

SO FA SO LA Sİ Sİ SO LA Sİ SO LA Sİ SO LA Sİ \

? LA Sİ D Sİ D Sİ D R D Sİ LA Sİ R D Sİ LA Sİ LA SO

? Sİ Sİ SO LA Sİ SO LA Sİ SO LA Sİ \ LA Sİ D R D Sİ

? SO LA Sİ D R D Sİ LA \ LA Sİ D Sİ LA LA Sİ

(D)? Sİ D R D Sİ LA D Sİ LA Sİ LA \ LA Sİ D Sİ D Sİ D R

D Sİ D Sİ D R D R D Sİ D Sİ LA Sİ LA SO SO FA SO LA SO LA

Sİ D Sİ LA D Sİ LA D Sİ D R D Sİ LA

D Sİ LA Sİ LA \ LA Sİ D Sİ D Sİ D R D Sİ D Sİ D R

D R D Sİ D Sİ LA Sİ LA SO SO FA SO LA SO LA Sİ D Sİ

LA D Sİ LA D Sİ LA LA D Sİ LA SO FA Mİ FA SO

SO \ SÍ D R D R MÍ FA MÍ R D D SÍ ?

R D R MÍ FA MÍ R D MÍ R D SÍ D SÍ LA SO LA

SÍ SO LA SÍ SO LA SÍ SO LA SÍ \ LA SÍ D R D \

LA SO LA \ LA SÍ D SÍ LA LA SÍ / D SÍ D R D SÍ ?(LA)

D SÍ LA SÍ LA \ LA SÍ D SÍ D SÍ D R D SÍ D SÍ D R

D SÍ D SÍ D SÍ LA SO LA SO \ SO FA SO LA SO LA

SÍ D SÍ LA D SÍ LA D SÍ LA D SÍ D R D SÍ LA

LA D SÍ LA SO FA MÍ FA SO \

Bülbül Peşrevi

Musical score for Bülbül Peşrevi, a 2/4 time piece. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features various melodic lines with trills, triplets, and slurs. Some notes are marked with a question mark in parentheses, indicating uncertain or debated notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİFTAH-I NOTA ADLI ESERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Ses Sistemi ve Perdeler

Ahmed Rıfat'ın *Miftah-ı Nota* adlı eserinde, Türk Makam müziği için önerilmiş bir ana dizi ve ses sisteminden bahsetmek mümkün değildir. Her şeyden önce bu eser yeni bir ses sistemi ve ona uygun bir nota yöntemi öneren bir nazariyat kitabı olmaktan ziyade bir ders ve pratik kitabıdır; zira Ahmed Rıfat eserini Kanuni Şamlı Hasan Dede'nin Kanun öğrencilerinin bu dönemde artık yaygın bir şekilde kullanımda olan porteli Batı notasını bilmemelerinden dolayı Hasan Dede'nin perde isimlerini talim ve tekrar yoluyla öğrencilere öğretmeye çalışması, fakat bu yöntemle seslerin süreleri ve oktav bilgilerinin aktarımının mümkün olmamasından dolayı yazmıştır. Ahmed Rıfat öncelikli olarak bu öğrencilere onlarca perde ismiyle talim yerine sadece yedi solmizasyon hecesinin çeşitli işaretlerin yardımıyla sesi, süreyi ve oktavı gösterebilecek bir yöntem içinde kullanıldığı bir notasyon öğretme amacıyla bir sistem geliştirmek istemiştir.

Eserin yazıldığı tarih (h. 1291/ m. 1874) Donizetti Paşa'yla birlikte Türk Makam müziğine porteli Batı notasının giderek yaygınlaştığı bir döneme rastlamaktadır. Donizetti Paşa'dan Rauf Yekta Bey'e kadar geçen bu sürede Haşim Bey (1815-1868), Notacı Emin (1845-1907), Şeyh Edhem Efendi (1862-1933) gibi müzikologlar porteli Batı notasını diyez ve bemol işaretlerinde çok fazla değişikliğe gitmeden kullanmışlardır. *Miftah-ı Nota*'da da benzer bir eğilim görülmektedir. Sistem genel olarak Mi perdesinden başlayan dört oktavlık bir alanı içermektedir. Ara sesler için özgün arıza işaretleri önerilmemiş, bir diyez ve bir bemol kullanılmıştır. Bemol ve diyezlerin bakiye ve küçük mücennep civarında kaç komalık bir pestleşme ve tizleşme ifade ettiği muğlak olduğu gibi, Türk Makam müziği'nin karakteristik sesleri olan koma aralığı ya da büyük mücennep aralıklarını gösterecek bir işaret önerilmemiştir. Her oktavda yedi ana ses olmak üzere toplamda 28 ana ses ve buna eklenen 19 ara sesle birlikte toplamda 47 sesi gösteren bu

sistem tam bir tampereman dizilim örneğidir. Dört oktavlık alanda önerilen sesler ve karşılıkları olarak verilen perdeler şunlardır:

The image displays four musical staves, each representing an octave of a scale. The notes are written on a five-line staff with a treble clef. The notes are arranged in a sequence that spans four octaves. The names of the makams are written in boxes below each note. The first staff is in C major (one sharp), the second in D major (two sharps), the third in E major (three sharps), and the fourth in F major (one flat). The notes are arranged in a sequence that spans four octaves.

Staff	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Staff 1 (C major)	Pest Hüseyinî	Pest Acem	Pest Eviç	Pest Rast	Pest Geveşt	Pest Dügâh	Pest Kürdî	Pest Segâh	Pest Çargâh	Pest Hicaz	Pest Yegâh	Pest Hisar	Hüseyinî
Staff 2 (D major)	Hüseyinî	Acem	Eviç	Rast	Geveşt	Dügâh	Kürdî	Segâh	Çargâh	Şehnâz	Neva	Hisar	Hüseyinî
Staff 3 (E major)	Hüseyinî	Acem	Eviç	Gerdâniye	Geveşt	Muhayyer	Kürdî	Sünbüle	Tiz Çargâh	Tiz Hicaz	Tiz Neva	Tiz Hisar	Tiz Hüseyinî
Staff 4 (F major)	Tiz Hüseyinî	Tiz Acem	Tiz Eviç	Tiz Gerdâniye	Tiz Geveşt	Tiz Muhayyer	Tiz Kürdî	Tiz Sünbüle	Tiz Çargâh	Tiz Hicaz	Tiz Neva	Tiz Hisar	

Şekil 46: Miftah-ı Nota'da dört oktavlık sahada perde isimleri.

Perde isimlendirilmesinde bir karmaşa göze çarpmaktadır. Öncelikle “Pest Hüseyinî – Hüseyinî” aralığını kapsayan ilk oktav bugün kullandığımız en pest perde olan “Kaba Rast”ın üç perde altında, aslında “Hüseyinî Aşiran” perdesinin bir oktav altına tekabül eden “Pest Hüseyinî” perdesiyle başlamakta, sadece “Hüseyinî” diye adlandırılan “Hüseyinî Aşiran” perdesine kadar gitmektedir. Bugün “Hüseyinî Aşiran”, “Acem Aşiran” ve “Irak” diye adlandırdığımız perdeler sistemin ikinci oktav dizisinde “Hüseyinî”, “Acem” ve “Eviç” olarak adlandırılmış; dolayısıyla bir oktav altlarındaki birinci oktav dizisindeki perdeler “Pest Hüseyinî”, “Pest Acem” ve “Pest Eviç” olarak kabul edilmiştir. Üçüncü oktav dizisinde bu üç perde günümüzdeki gibi “Hüseyinî”, “Acem” ve “Eviç” olarak tekrar kullanıldığı için ikinci ve üçüncü oktav dizilerinde “mi”, “fa natürel” ve “fa diyez” sesleri aynı isimlerle adlandırılmış, oktav farkları perde isimlerine yansımamıştır. Dördüncü oktav dizisinde “tiz” ön eki ile bu üç perde “Tiz Hüseyinî”, “Tiz Acem” ve “Tiz Eviç” olarak adlandırılmışlardır. Perdelerle ilgili bir diğer sorun “Geveşt” perdesiyle alakalıdır. Türk Makam Müziği’ndeki ses sistemlerinin büyük bir kısmında “Irak” – “Rast” perdeleri arasında gösterilen (kalan kısmında da bu perde “Rehavî” diye adlandırılır) Geveşt perdesi *Miftah-ı Nota*’da bugün “Zirgüle” ve “Şehnâz” olarak adlandırdığımız “Rast” – “Dügâh” ile “Gerdâniye” - “Muhayyer” arasındaki perdeler için kullanılmıştır. “Şehnâz” ismi “Çargâh” ile “Neva” arasındaki ses için kullanılırken, bu sesin pest ve tiz oktavlarına “Hicaz” ismi verilmiştir. “Hüseyinî” - “Eviç” - “Acem” üçlüsünde olduğu gibi “Geveşt” ismi de hem ikini hem üçüncü oktavda “Sol diyez” - “La bemol” sesi için kullanılmıştır. Aynı durum “La diyez” - “Si bemol” sesi olarak kabul edilen “Kürdi” perdesi için de geçerlidir. “Kürdî” perdesinin üçüncü oktavdaki karşılığı yine “Kürdî”, normalde “Kürdî”/“Nihavend” perdesinin bir oktav tizi olan “Sünbüle” perdesi natürel “Si” sesi olarak kabul edilen “Segâh” perdesinin oktavı olarak gösterilmiştir. Bunun yanında üçüncü ve dördüncü oktavlarda “Tiz Çargâh”, “Tiz Hicaz”, Tiz Neva” ve “Tiz Hisar” isimleri yine değiştirilmeden kullanılmıştır.

Sesler	1. Oktav	2. Oktav	3. Oktav	4. Oktav
Mi	Pest Hüseyinî	Hüseyinî	Hüseyinî	Tiz Hüseyinî
Fa	Pest Acem	Acem	Acem	Tiz Acem
Fa #	Pest Eviç	Eviç	Eviç	Tiz Eviç
Sol	Pest Rast	Rast	Gerdâniye	Tiz Gerdâniye
Sol #	Pest Geveşt	Geveşt	Geveşt	Tiz Geveşt
La	Pest Dügâh	Dügâh	Muhayyer	Tiz Muhayyer
La #	Pest Kürdî	Kürdî	Kürdî	Tiz Kürdî
Si	Pest Segâh	Segâh	Sünbüle	Tiz Sünbüle
Do	Pest Çargâh	Çargâh	Tiz Çargâh	Tiz Çargâh
Do #	Pest Hicaz	Şehnâz	Tiz Hicaz	Tiz Hicaz
Re	Pest Yegâh	Neva	Tiz Neva	Tiz Neva
Re #	Pest Hisar	Hisar	Tiz Hisar	Tiz Hisar

Tablo 30: Miftah-ı Nota’da dört oktavlık sahada gösterilen perdeler.

Bu sistemde bugün kullandığımız AEU sistemindeki “Nim Zirgüle” - “Zirgüle” - “Dik Zirgüle” ya da “Nim Hicaz” - “Hicaz” - “Dik Hicaz” perdeleri gibi ufak ses farklılıklarını ya da “Buselik”, “Mahur” gibi sesleri gösterecek işaretler bulunmadığı gibi bu tarz perdelerin isimleri de zikredilmemiştir. Yazar dokuzuncu derste sistemin bu zayıflığını kabul etmekte ve bazı makamların bu düzenle gösterilemeyeceğini, bu tarz perdelerin doğru basılması için “tırnak ile telin üzerine basılarak” bu seslerin çıkarılabileceğini ve bunun için de bir hocadan talimin zaruri olduğunu beyan etmektedir.

3.2. Nota Sistemi

Ahmet Rıfat *Miftah-ı Nota* adlı eserinin “İhtarat” kısmında kısaca Batı müziği diyatonik dizisi nota isimleriyle porte üzerinde nasıl gösterildikleri ve oktav olgusu üzerine kısaca değindikten sonra bu notaların kendi sisteminde nasıl gösterilebileceğini anlatmaya koyulmuştur. Birinci derste anlatılmaya başlanan sistem özetle solmizasyon hecelerini ifade eden harf ya da harf gruplarının birbirine paralel iki çizgi üzerindeki konumlarına göre farklı oktavlarda yedi adet sesin gösterilmesine dayanır. Solmizasyon

hecelerinden “mi”, “fa”, “sol”, “la” ve “si” seslerinin tamamı; “do” ve “re” seslerinin de ilk harfleri olan “d” ve “r” harfleri Arap harfleriyle kullanılmıştır.

Sesler	Arap Harfleriyle yazılışları	Sistemde Kullanılan Harfler
mi	می	می
fa	فا	فا
sol	صو	صو
la	لا	لا
si	سی	سی
do	دو	د
re	ره	ر

Tablo 31: Miftah-ı Nota'da seslere karşılık gelen harfler.

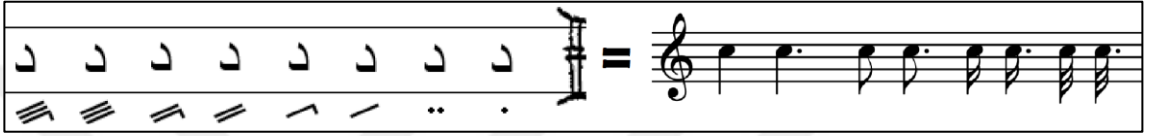
Birbirine paralel iki çizgiden en alttaki çizginin üzerine yazılan notalar ilk oktavdaki sesleri, iki çizgi arasına yazılanlar ikinci oktavdakileri, ikinci çizginin üzerine yazılanlar üçüncü oktavdaki ve ikinci çizginin yukarısına yazılan notalar dördüncü oktavdaki sesleri ifade ederler. Örnek verecek olursak:



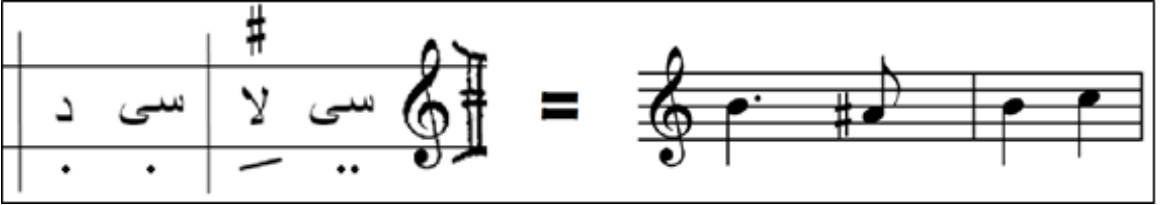
Bir nota diyez ya da bemolle tizleştirilecek ya da pestleştirilecekse, diyez ve bemol işaretleri notayı gösteren harfin üzerine gelecek şekilde ikinci çizginin yukarısına konur.



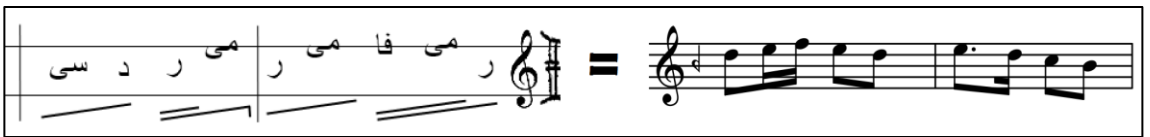
Bir notayı gösteren bir harfi ya da heceyi tek başına yazmak onun ikilik nota olduğunu gösterir. Bir nota dörtlük ise altına bir nokta, bir buçuk dörtlük ise iki nota; bir sekizlik ise bir çizgi, bir buçuk sekizlik ise ucu çentikli bir çizgi; bir on altılık ise iki çizgi, bir buçuk on altılık ise alttaki çizgisi çentikli iki çizgi; bir otuz ikilik ise üç çizgi, bir buçuk on otuz ikilik ise en alttaki çizgisi çentikli üç çizgi çizilir.



Ölçüler, notaların yazıldığı birbirine paralel iki çizgiyi diklemesine kesen çizgilerle belirlenir ve her ölçüye toplamda bir ikilik nota süresine tekabül edecek miktarda nota yazılır. Aynı değerde birden fazla nota yan yana gelmişse çizgi veya çizgiler aynı ölçü içinde olmak şartıyla uzatılıp aynı değerdeki notaları kapsayabilir.

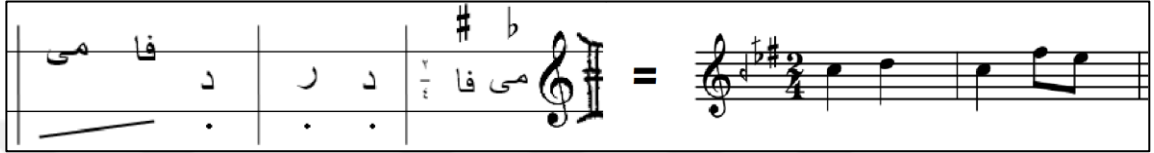


Birbirinden farklı değerde notalar yan yana geldiğinde de çizgiler birleşebilir. Örneğin bir tane sekizlik ve iki tane on altılık nota yan yana gelirse alt çizgi uzun olup üç notayı kapsayacak şekilde üst çizgi son iki on altılık notayı kapsayabilir. Bu durum çentikli çizgilerde de geçerlidir; yani örneğin bir buçuk sekizlik ve bir on altılık nota yan yana geldiğinde alttaki çizgi çentikli olmak üzere daha uzun çizilir ve iki notayı da kapsar ama ilk notayı bir buçuk sekizlik yapar ve üstteki çizgi sadece ikinci notayı kapsayarak onu on altılık yapar.



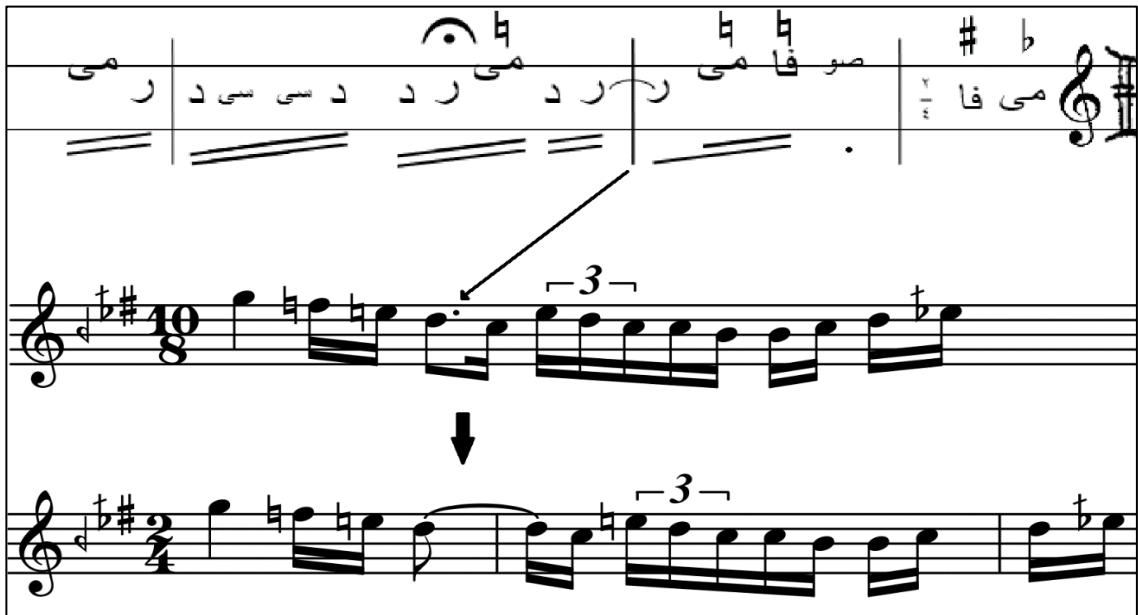
Sus işareti () de diğer notalar gibi yukarıdaki süre kurallarına tabidir.

Notanın başına sol anahtarı, onun da yanına süre rakamları konur. Eserde arızalar varsa sol anahtarı ve süre rakamlarının arasına o notayı gösteren harf ve üzerine diyez ya da bemol işareti yerleştirilir. Bir ölçü içerisinde bir perde arızalı gösterilmişse, o ölçü içerisinde aynı ses tekrar yazılırsa o da arızalı kabul edilir.



Ahmed Rıfat, ayrıca bir peşreve ya da şarkıya başlamadan çalınması gereken notalar var ise bu notaların nota anahtarının olduğu ölçüye süre rakamlarının hemen arkasına (süreleri de gösterilerek) yazılır diye bir ibare eklemiştir.

Bir ölçünün sonundaki bir nota diğer ölçünün ilk notasıyla aynıysa ve kesintisiz çalınacaksa ölçü çizgisine bir kuşak (↑) çizilmesi gerekmektedir. Burada Ahmed Rıfat, eserleri 2/4 ve 3/4 zamanlı yazdığı için, bazı notaların ölçü dışına taşıdığını farketmiş ve bu soruna böyle bir çözüm getirmiş olmalıdır. Ahmed Rıfat üçlemeleri de benzer bir şekilde, bir ölçüde çalınmaları icap eden ama hesaba katılmayacak perdeler şeklinde açıklamış ve “♩” işaretinin bu notaların üzerine konulacağını söylemiştir.



Notanın başına konulan “” işareti notanın içinde ters şekilde bulunursa oraya kadarki kısmın baştan tekrar çalınacağını gösterir. Aynı şekilde Batı müziğinden aşına olduğumuz “” işareti önceki ölçünün tekrar çalınacağını göstermektedir. Lakin Ahmed Rıfat bu işaretin, tekrar edilecek notaların sekizlik notalar olması durumunda kullanılacağını; tekrar edilecek notaların on altılık notalar olması durumunda “” işaretinin kullanılacağını söylemektedir. Bir ölçüde hem sekizlik hem on altılık notalar bulunabileceğinden bu farkın ne anlama geldiği muğlaktır. Ahmed Rıfat ayrıca “goygoy” diye isimlendirdiği tril işareti ve çarpma işareti için Batı müziğindeki işaretleri kullanmayı yeğlemiştir. Eserin sonunda yedi tane makamın dizileri bu notayla gösterilmiş; bu diziyle başka makamların da çalınabileceğini belirtmiş ve bu dizilerin dışında kalan makamlar ve gerektirdikleri sesler için tırnakla tellere basılarak o seslerin bulunması gerektiğini belirtmiştir.

SONUÇ

Ahmed Rıfat'ın *Miftah-ı Nota* adlı eserinde önerdiği nota yazım tekniği hem Fonetik hem de Diyastematik yazım yöntemlerine girmektedir. Fonetik özelliği notaları harflerle ve nota değerlerini şekillerle göstermesi; diyastematik özelliği de belki nota frekanslarını değil ama oktav bilgisini kağıt üzerinde harf gruplarının birbirlerine olan aşağı ya da yukarı yönlü mesafeleriyle vermesi olarak açıklanabilir. Batı notasında porte çizgileri ve nota işaretlerinin bu çizgiler üzerinde konuşturılarak birbirlerine göre pozisyonlarıyla hem frekans hem de oktav bilgisi verilebilmektedir. Batı notasını basitleştirip öğrenimini kolaylaştırmak amacıyla Ahmed Rıfat bir nevi porte çizgilerini ikiye indirmiş ve oktav göstergeleri olmakla sınırlandırmış; perde frekans farklılıklarını her perdeye birer harf vermekle gidermeye çalışmıştır.

Sistemin en büyük eksikliği tampere bir sisteme göre evrilmiş Batı notasını esas alması ve mikrotonal Türk Makam müziği seslerini ifade edebilecek bir yapıya sahip olmamasıdır. Zaten sistem Batı notasının Türk Makam müziğini yazmadaki yetersizliğine bir tepki olarak geliştirilmemiş; aksine kendi çağında oldukça rağbet gören Batı notasını üzerinde ya çok az ya da hiç bir değişiklik yapmadan Türk Makam müziği eserlerini gösterme modasına uymuş bir yapı sergilemekte; bu müziğin gerektirdiği nüansların meşk zinciri içinde aktarılmasının gerekliliğini ifade etmektedir. Bugün kullandığımız AEU sisteminin bile müziğimizi tam manasıyla kağıda dökemediği ve bir üstaddan meşk ve talime ihtiyaç duyulduğu göz önünde bulundurulursa bu yaklaşım çok da sıradışı gözükmemektedir. Zenginliğini ifade ve icra ile ilgili sayısız tavır ve ekollere, böylece bir nevi standartlaşmama özelliğine borçlu olan Türk Makam müziği'ni eksiksiz bir şekilde kağıda dökcek bir sistem geliştirmenin oldukça güç olduğu ortadadır. Yine de önerilmiş bir nota sisteminin amacı müziği kağıda dökmek olduğundan, değerlendirmeler bu kriter üzerine yoğunlaşmak zorundadır.

Sistem Türk Makam müziği ve Türk halkına uygunluğu açısından değerlendirilecek olursa, döneminde kullanılmakta olan harf şekil yazıları ve porteli Batı notası arasında Batı notasına daha yakın bir yer işgal etmektedir. Yazıldığı dönem göz

önünde bulundurulduğunda Batı müziği notasındaki o dönem için bize anlamsız gelen şekiller yerine kendi harflerimizi kullanması bakımından Batı notasından daha yerlidir fakat harfleri Batı solmizasyon hecelerinden alması, bize özgü aralıkları gösterecek özellikler barındırmayan tamperaman bir mantık ihtiva etmesi bakımından da ebced ve hatta Hamparsum notalarını da içeren harf notaları kadar da yerli değildir.

Sistemin önerilen bir ses sistemi üzerine inşa edilmemiş olması onun eksikliklerini daha da göz önüne koyan bir sorun teşkil etmektedir. Hüseyinî Aşiran perdesinin bir oktav altından başlayan ve dört oktavlık bir alanı kapsayan sistemde Batı müziği diyez ve bemol işaretinden başka işaret kullanılmaması sistemin en büyük eksiğidir. Kromatik dizi tamamen Batı tampere sistemine uygun bir şekilde gösterilmiştir ve Türk Makam müziği'nin karakteristik özelliklerini yansıtan arıza işaretleri geliştirilmemiştir. Genel manada diyez ve bemol işareti bakiye ve küçük mücennep aralıkları civarında belirsiz bir tizleşme ve pestleşme bilgisi vermektedir. Örnek vermek gerekirse hem “Hicaz” hem de “Acem Aşiran” makamları için tek Si bemol (Kürdi) perdesi verilmekte, pestleşmenin bakiye mi küçük mücennep mi olacağı icracının müzik bilgisine ve eğitimine bırakılmaktadır. Aynı şekilde Si naturel sesi “Segâh” olarak gösterilmekte, “Buselik”, “Mahur” gibi perdeleri gösteren işaretler bulunmamakta ve bu perdeler de icracının müzik bilgisine bırakılmaktadır. Perdeler konusunda da, “Geveşt”, “Şehnâz”, “Sünbüle” gibi perdelerin geleneksel olarak bilinen yerlerinden farklı yerlerde kullanılması; “Hüseyinî”, “Acem” ve “Eviç” perdesinin hem kendi yerlerinde hem de “Hüseyinî Aşiran”, “Acem Aşiran” ve “Irak” perdeleri için kullanılmaları; “Tiz Çargâh”, “Tiz Hicaz”, “Tiz Neva” ve “Tiz Hisar” perdelerinin hem kendi yerleri hem de bir oktav tizleri için kullanılmaları da sistemin bazı sıkıntıları arasındadır.

Genel olarak *Miftah-ı Nota* adlı eserde öne sürülen nota sistemi, yazıldığı dönemde etkili olan Batı müziği notasyon kaidelerinin çok fazla değiştirilmeden Türk Makam müziği için uygulanması pratiğiye büyük oranda uyumlu bir yapı sergilemektedir. Ahmed Rıfat'ın sistemi çağdaşları Notacı Emin, Haşım Bey gibi müzikologların Batı notasyonunu çok fazla değiştirmeden Türk müziğinde kullanma yöntemiyle paralel sayılacak bir

denemedir. Zaten eserin ortaya çıkış amacı, Batı müziği notasını Türk Makam müziği'ne adapte etmek değil, bu notanın olduğu şekliyle öğrenimindeki güçlükleri aşmaya yardımcı olmaktır. Meşk sistemine meydan okuyan bir sistemden çok ona yardımcı bir sistem olarak düşünülmüş olması kuvvetle muhtemeldir. Batı müziği notasyonunun Türk Makam müziği'nde kullanımının doğurduğu sıkıntılar pek çok müzikologumuzun bu sistemi müziğimize adapte etme çabalarına yol açtığı malumdur. Rauf Yektâ Bey ile başlayan, Batı portesinin Türk Makam müziği'ni ifade etme gücünü artırma amaçlı adaptasyon sürecinde her zaman esas konu notanın ifade gücü ve kullanışlılığı arasındaki ters orantı olmuştur. Batı notasyonu ilkelerinin direk uygulandığı Notacı Emin, Haşim Bey, Ahmed Rıfat sistemleri düşük çözünürlüklü, ifade gücü düşük bir notasyon olarak kalırken, Töre-Karadeniz, Mildan Niyazi Ayomak sistemleri gibi çözünürlüğü ve ifade gücü yüksek nota sistemleri ya sisteme oturmamış ya da kullanışlılığını yitirecek derecede fazla sayıda arıza işaretlerine boğulmuşlardır. İfade gücü ve kullanışlılığın oranlandığı bu denklemden sağ çıkan ve yerini tartışmasız bir şekilde sağlamlaştıran AEU sistemi olmuştur. *Miftah-ı Nota* sistemi ise önerdiği notasyon bakımından çağdaşlarıyla benzer sıkıntıları taşıyan bir sistemdir; lakin Batı müziği notasyonunun Türk Makam müziği'nde yerini sağlamlaştırmaya başladığı bir dönemde, Batı notasını adapte etme konusunda Türk müzisyen ve müzikologlar tarafından atılan adımların, denenen yöntemlerin anlaşılması bakımından bu eser önemli bir tarihi belgedir.

BİBLİYOGRAFYA

- Aksoy, Bülent: “Makamın Tanımına Doğru”, Çev. K. Ağartan, **Musikişinas. Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını**, 2000.
- Aksu, Fatma Adile: “Türk Mûsikîsinde Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821)”, (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), 1996.
- Apel, Willi: **The Notation of Polyphonic Music: 900-1600. 5th ed.**, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1953.
- Arslan, Fazlı: “Müslüman-Türk Bilginlerin Müzik Bilimine Katkıları (X-XIII. Yüzyıllar)”, **Türkiyat Mecmuası**, 24(2), 2014, s. 1-21.
- Arslan, Fazlı: “Qur’an’s Tajwid at Qutb al-Din al-Shirâzi’s Music Notation”, **International Journal of Humanities and Social Science**, 1.10, 2011, s. 209-216.
- Arslan, Fazlı: **Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2007.
- Atalay, Adnan: “Müzik Yazıları,” **Müzik Ansiklopedisi**, C.III, Ed.: Ahmet Say, Ankara, Başkent Yayınevi, t.y.
- Ayangil, Ruhi: Western notation in Turkish music." *Journal of the Royal Asiatic Society (Third Series)* 18.04, 2008, s. 429-430.

- Bakar, Osman: **İslam Düşüncesinde İlimlerin Tasnifi**, çev. Ahmet Capku, İstanbul, İnsan Yay, 2012.
- Bardakçı, Murat: **Fener Beylerine Türk Şarkıları**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1993.
- Behar, Cem: **Ali Ufki ve Mezmurlar**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990.
- Blum, Stephen: "Foundations of musical knowledge in the Muslim world", **The Cambridge history of world music**, Ed. By. Philip V. Bohlman, New York, 2016.
- Browne, Alma Colk "Medieval letter notations: a survey of the sources." (Doktora Tezi, Illinois Üniversitesi), 1979
- Can, M. Cihat: "XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyâtı, (Ses Sistemi)", (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), 2001.
- Ekinci, Mehmet Uğur; Haug, Judith I.: "Ali Ufukî's Notational Technique: Its Development, Systematization and Practices", **Maqam Traditions between Theory and Contemporary Music Making: Joint Symposium of the ICTM Study Groups "MAQAM" and "Music in the Arab World"**, Ed. by. Jürgen Elsner, Gisa Jaehnichen, Cenk Güray, Ankara, Pan Yayıncılık, 2014, s. 79-104.
- Erguner, Süleyman: "Osman Dede, Nâyî", **DİA**, C:XXIII, 2007, s. 461-462.

- Erguner, Süleyman: **Rauf Yektâ Bey: Neyzen-Müzikolog-Bestekâr**, İstanbul, Kitabevi, 2003.
- Ezgi, Suphi: **Nazarî ve Amelî Türk Musikisi**, İstanbul, Milli Mecmua Matbaası., 1933.
- Farmer, Hengry G.: **A History of Arabian Music to the XIIIth Century**, Luzac, 1929.
- Farmer, Hengry G.: "Clues for the Arabian influence on European musical theory." **Journal of the Royal Asiatic Society (New Series)**, 57.01, 1925, s. 61-80.
- Farmer, Hengry G.: **Historical Facts for the Arabian Musical Influence**, G. Olms, 1970.
- Farmer, Hengry G.: **The Sources of Arabian Music**, Leiden, Brill, 1965.
- Kantemiroğlu, Dimitri: **Kitâbü'l-ilmü'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfat. Tıpkı basım**, çev: Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yay, 2001.
- Karadeniz, Ekrem: **Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1983.
- Karamahmutoğlu, Gülay: "Geçmişten Günümüze Türk Müziği'nde Kullanılan Notalama Sistemleri," **Türkler**, Vol.VIII, Ed. By., H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca, 2002, s. 905-918.

- Karamahmutoğlu, Gülay: “İstanbul Atatürk Kitaplığı’ndaki 1637 No.lu El Yazması Hamparsum Nota Defteri”, (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), 1999.
- Kerovpyan, Aram; Yılmaz, Altuğ: **Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler**, İstanbul, Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010.
- Kilmer, Anne Draffkorn; Civil, Miguel: "Old Babylonian Musical Instructions Relating to Hymnody". **Journal of Cuneiform Studies**, 38.1, 1986, s. 94–98.
- Kut, Turgut: “Ali Ufkî Bey”, **DİA**, C:II, 1989, s. 456-457.
- Landels, John G.: **Music in Ancient Greece and Rome**, Routledge, London, 2002.
- Levitin, Daniel J.: **This is your brain on music: Understanding a human obsession**, New York, Dutton, 2006.
- Levy, Kenneth: “On the origins of Neumes”, **Early Music History**, 7, 1987, s. 62-64, (Online) <https://www.jstor.org/stable/853888>, 22 Mayıs 2017.
- Maxim, Mihai: “Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)”, **DİA**, C:XXIV, 2001, s. 320-322.
- Nasır Dede, Abdülbaki: **Tedkîk ü Tahkîk: İnceleme ve Gerçeği Araştırma**, Çev. & Ed. Yalçın Tura, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006.

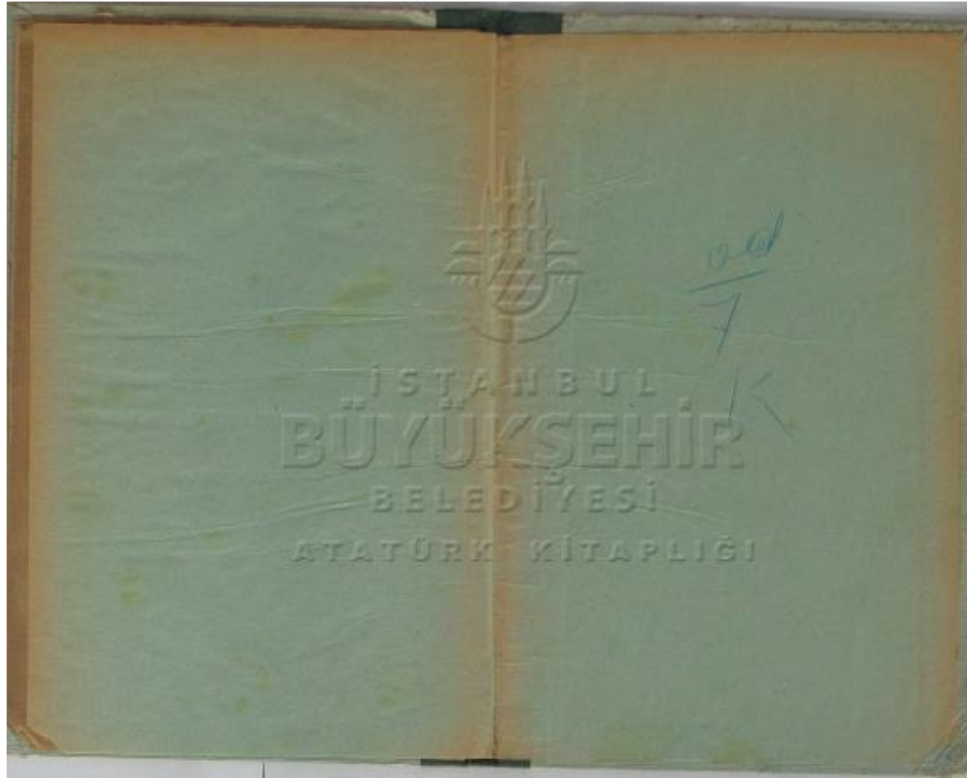
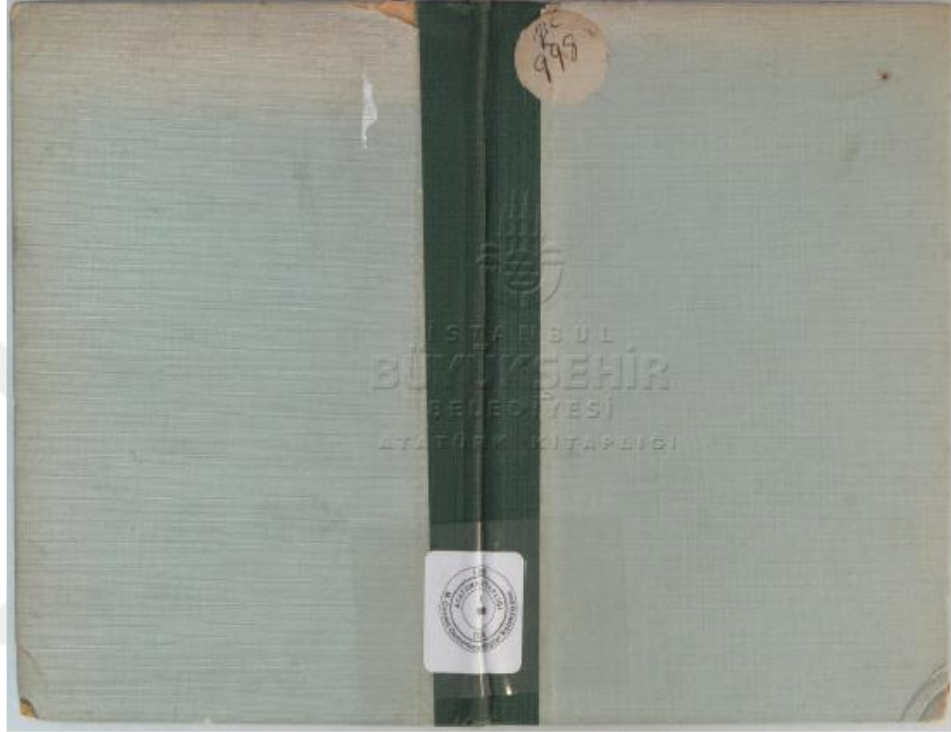
- Oransay, Güntekin: “Das Tonsystem Der Türkei - Türkischen Kunstmusik”, **Die Musikforschung**, 10.2, 1957, s. 250-264.
- Özcan, Nuri: “Abdülkadir-I Merâgî”, **DİA**, C:I, 1988, s. 242-244.
- Özcan, Nuri: “Hamparsum Limonciyan,” **DİA**, C:XXVII, 2003, s. 192-193.
- Öztuna, Yılmaz: **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, C: II, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1974.
- Öztuna, Yılmaz: **Abdülkaadir Merağî**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Öztuna, Yılmaz: **Türk Mûsikîsi: Teknik ve Tarih**, Kent Basımevi, İstanbul, 1987.
- Parrish, Carl: **The Notation of Medieval Music**, New York, W.W. Norton, 1957.
- Popescu-Judet, Eugenia: “Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)”, **DİA**, C: XXIV, 2001, s. 322-323.
- Popescu-Judet, Eugenia: **Tanburi Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002.
- Popescu-Judet, Eugenia: **Türk Mûsikîsi Kültürünün Anlamları**, Çev. Bülent AKSOY, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1. Baskı, 1998.

- Rastall, Richard: **The Notation of Western Music**, New York, St. Martin's Press, 1982
- Romanou, Katy G.: "Great theory of music by Chrysanthos of Madytos, (Yüksek Lisans Tezi - Indiana University.), 1973.
- Savas, Savas I: **Byzantine Music in Theory and in Practice**, Boston, Hercules Press, 1965.
- Şerbetçi, Azmi: Kutbuddîn-i Şîrâzî", **DİA**, C: XVI, s. 487-489.
- Sezikli, Ubeydullah: "Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l Elhân'ı". (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi), 2007.
- Shehadi, Fadlou: **Philosophies of Music in Medieval Islam (Vol. 67)**, New York, Brill, 1995.
- Skoulios, Markos "Modern Theory and Notation of Byzantine Chanting Tradition: A Near-Eastern Musicological Perspective." **Near Eastern Musicology Online**, 11.11, 2012, s. 19-38.
- Strayer, Hope R.: "From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation." **Musical Offerings**, 4.1, 2013, s. 1-14.
- Strunk, Oliver: **Source Readings in Music History**, New York, W. W. Norton, 1998.
- Tohumcu, Z. Gonca: **Müziği Yazmak: Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu**, İstanbul, Nota Yayıncılık, 2006.

- Treidler, Leo: “The Early History of Music Writing in the West”, **Journal of the American Musicological Society**, 35.2, 1982, s. 237-279.
- Turabi, Ahmet Hakkı: “El-Kindî’nin Musiki Risaleleri”, (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi), 1996.
- Turabi, Ahmet Hakkı: “Kindî, Ya’kûb b. İshak: MÛSİKÎ,” **DİA**, C: XXVI, 2002, s. 58-59.
- Ultan, Lloyd: **Music Theory: Problems and Practices in the Middle Ages and Renaissance**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.
- Uludemir, Muammer: “Mecmua-I Saz ü Söz’de (XVII. yy. da) Usuller”, **I. Türk Müziği Kurultayı**, 1981.
- Uludemir, Muammer: “Mecmua-I Saz ü Söz’de Anahtar ve Arızalar”, **Mecmûa-i Sâz ü Söz - Ali Ufkî - BİLDİRİLER**, İzmir, 1989.
- Uludemir, Muammer: **Mecmua-i Saz ü Söz (Murabbaların Nota Çevirileri)**, İzmir, 1991.
- Uslu, Recep; Dişiaçık, Nilgün: **Abdûlbâki Nâsır Dede’nin Müzik Yazısı “Tahrîriye”**, İstanbul, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 2009.

- Uygun, M. Nuri: “Safiyyüddin el-Urmevî,” **DİA**, C: XXXV, 2008, s. 479-480.
- Uymaz, Bora: “Şehbal’de Mûsikî Yazıları”, (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi), 2005.
- Uzun, Mustafa: “Ebced,” **DİA**, C: X, 1994, s. 68-70.
- Verdemir, Kenan: “Hamparsum Limonciyan’ın Hayatı ve Eserleri”, (İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü Bitirme Çalışması), 1994.
- Williams, C. F. Abdy: **The Story of Notation**, New York, Charles Scribner's Sons, 1903.
- Wright, Owen: **The Modal System of Arab and Persian Music**, Oxford University Press, 1978.
- Yarman, Ozan: "Türk Makam Müziği Tarihinde Ses-Sistemleri, **İTÜ TMDK: 2007-2008 Güz Dönemi Seminerleri -Yeni Yaklaşımlar Dizisi**, 2007.
- Yektâ, Rauf: **Türk Mûsikîsi**. çev. O. Nasuhioğlu, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986.

EKLER



مفتاح

میدان کا لاندہ بوجہ اہل معارفہ قارئینم بولہ برکات
یا پریدہ انتظار عمومی یہ چقار مق حدم د کلاں فقط
احبادن مشہور قانونی شاملی حسن دہ دہ اہل دیک
شاکی دانتہ قانون و سائرہ تعلیمی اثنا سندہ سہولت
ایچون اوکر تکرہ اولدینی مقامانک نوطہ لری یعنی
پردہ لری اسمنی او قریب دق تعہد و کند وید دخی
مشق اینک ایچون او اسلری بریرہ یازدیرہ دق تعلیم
ایچکدہ اولدینی کورلدیکدن و بواصول اولدیکدہ
فاشہ دن سالی دیکسہ دہ اسامی مکرہ دن

اخطارات

قعیسی مقدار اوزادیلہ جتی وقتی اوقا و لک
نوطہ سی ایدوکی معلوم اولہ میہ جقدن استاد
موی الیہ ایلہ بالمذاکرہ اصول مذکورہ نوطہ فائدہ
توفیق ایدیلہ رک احکا منجہ شاکی دانتہ تعلیم ایدلد
یک سہولتہ و از وقتہ تحصیل ایلہ کلری عند الخیر
تین ایتیش اولغلہ شوحالہ استناد طبع و شربہ
اجتناسار اولمشدر

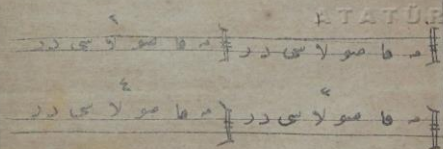
ار بایک معلوم اولدینی اوزدہ عموم الافرائقہ نوطہ لری
مشرعی خطوط متوازی اوزدیرہ پردہ لری یعنی سسرد
مشرعی خطوط متوازی اوزدیرہ پردہ لری یعنی سسرد
شکلہ و وضع اولدینی محلہ کورہ عموم سازدہ اولدینی
مخصوص اولان پردہ یہ اوریلور مثلا (می) یا چور
(ها) و سائرہ عینیلہ یازی اولد دق یازلیوب
بیان اولدینی اوزدہ ہر ہر اوقا و لک میسی یا چور

و سائرہ سی برکوتہ علامت ایلہ معین اولوب شکل و عبادہ
نورہ علامت مذکورہ دن قتی اوقا و لک یعنی نوطہ سی
ایسہ اوزدیرہ اوریلور شویلہ کہ ہر اوقا و لک شری عدد
سیدن عبارت اولوب مثلاً خطوط متوازیہ خمسہ دن
انک اشاعی خطک المتدہ اولق شرطیلہ بر
علامتی کورلدیکدہ برینی اوقا و لک (می) نوطہ سی و ذکر
اولتان برینی خطک اوزدیرہ بر — علامتی
کورلدیکدہ ایچنی اوقا و لک (می) نوطہ سی و ذکر
ایلہ پشی خطک اوزدیرہ اولق شرطیلہ بر — علامتی
علامتی کورلدیکدہ اوجنی اوقا و لک کذلک (می) نوطہ سی
و خطوط مذکورہ دن اوست طریقہ اوقا و لک اوزدیرہ
علامتی کورلدیکدہ درینی اوقا و لک کذلک (می)
نوطہ سی اولدینی معلوم اولور بوسوال اوزدہ ہر اوقا و لک
برینی نوطہ لری اولان (می) نوطہ سندن بدایلہ
فاصول لا سی دو دہ دیرک تعداد اید بقیہ
یدی عدد نا طول سسی نام اولوب اندن ایلور
انق ایچنی اوقا و لک (می) نوطہ سندن بدایلہ (رہ)

کدکدہ ایچنی اوقا و لک تکمیل اولوب اوجنی اوقا و لک
(می) سندن بدایلہ اولوب حاصل بونک دخی (رہ)
سنہ کدکدہ درینی اوقا و لک (می) سنہ کچیلور سنہ
معلوم اولدیکدہ سسردی اسم ایلہ معروف اولدینی
ہر اوقا و لک شویلدیش عدد نوطہ دن عبارت اولور
ہر اوقا و لک سکر عدد نوطہ اولیہ دق مطلقیدی عدد
نوطہ جقد و انلردہ شونلردی فاصول لا سی دو دہ
اما برینی اوقا و لک فاسول اولدیندن بونلہ ہر سائرہ
اولوب بیان و قوت ادمونق و باصوللردہ بعض قوتیلہ
بوتوب نامین و سائرہ بطور و کمان و نای و سائرہ
بعضیہ ایچا سسردی ذکر اولتان برینی اوقا و لک
و بعضیہ سی و بعضیہ دو و بعضیہ دہ
نوطہ سندن بدایلہ اولوب قصور پردہ لری انق ایچنی و
اوجنی و درینی اوقا و لک سندن در مثلاً شامہ اوقا و لک
تکمیل سکر پردہ اولوب تکمیل دت اوقا و لک برینی اوقا و لک
سندن بدایلہ برینی بوراجہ اکثر استعمال اولمقدہ
فانولرکی دت پردہ دن عبارت اولوب برینی اوقا و لک

قاسمی برنجی اوقاوك (سی) نوطه سندن بدایه
یکری در دخی اک تیز سسی دخی در دخی اوقاوك (ره)
نوطه سیدر دیمک اولدیگر برنجی اوقاوك (سی)
نوطه سندن اشاغیسی اولان درت عدد دها قیلر
بورانک قانونرنده اولدیغندن انلر مذکور برنجی اوقاوك
(سی) نوطه سندن بذا ایدوب در دخی اوقاوك
(ره) نوطه سنه قدر چیقار بولر ناطورل یعنی نامر
صا غلام سسلر اولوب بولردن ماعدایه سس و بول
یعنی یارم تیز و یارم بیست سسلری علاوه اولنور انلر
مخلده تعریف و بیان و شکل و هیئت لری عیان ایدیلر
امدی بالاده بیان اولندیغی اوزره الافراغه نوطه
سسلر عدد دچر کیلرله متعدد علاقا ایشار بولر
اید و کند ابتدای امرده صحیح بولرک در حاظ ایدلسنده بعض
مرتبہ صعوبت چکیلر جکی کی ملکه حاصل ایدیلر دخی
برنجی وقت و اچیه غیره محتاج اولدیغی غیر منکر در اما
یا لکن الف باحر و فاتی طانیه بیان و طانیه میان بیلر
شا کرده یکر می درت عدد اشارت مخصوصه می

برنجی نوت



بالاده بیان اولندیغی اوزره ایکی عدد چوکی اوزرنده درت
اوقاوكو سترلشد که اشاغی برنجی چوکی اوزرنده اولنر
یدی اسدن هر قنسی محررایسه برنجی اوقاوك نوطه لرند
و ایکی چوکی ایه سنده قنسی کوریلور ایدیه ایکی و بوا
ایکی چرکیده کوریلور سه اوچینی و ذکر اولنان ایکی چرکیده
اوزرنده دخی کورلکه در دخی اوقاوك نوطه لری اولنر
اکلا شیلوب او پرده لره یوله بقدر مادامکه نوطه لک
عینله اسلری یازیلور متعدد دجری و علامات تخصیص
حاجت قالمیوب هر براوقاوك نوطه لری یا لکن بر مکنای
کوستریله رک فقط سسلرک دکشیلر یا طانیه کورلکه
کوستریله رک فقط سسلرک دکشیلر یا طانیه کورلکه

ایکی نوت

برنجی در سیده ارا ئه اولنان نوطه لری یا لکن ناطورل
سسلری اولوب بولرک برده دیه سس و بولرلری
اوله بنندن انلر زیدره کوسترلشد

بله مکرر آیه یدی عدد حرقی ایدر بلده سولت اوله جی
در کار اولسنه مخی اشو حروفاتی طانیه بیان متدیانه
تعلیم و تعلیمه سهولت اولق اوزره یا لکن ایکی چوکی
اوزرینه سسلرک مرتبه اوله رق اسلری یازیلو و
لازمکلان بعض اشارت لری دخی مختصر اشارت لیلک
ایله دخی مطلوب حاصل اولنقه بولند یغندن ایلر و ده
کوریلر جکی اوزره ترکی عبارت و اشارات مختصره ایله
بر نوطه ترتیب ایدلشد



درس اولده کوستریلن اوقا و یعنی یکر می سکر عدد
سسلرک دیه سس و بولرلری اوله رق اون طقوز سسر
دها ضم اولنقه قرق یدی برده یه بالغ اولوب قانونده
بو قدر تل اولدیغندن چالینه جی مقامه کوره سسلرک
بعضی دیه سس و بعضی بول یا ییلوب اولوب جله
تلر آهنگ ایدیلور مثلاً بر (ره) ناطورل دیه سس

اولی لازم کسه مذکور تکه اوزرینه چالند یعنی شاده
 اوچه طرناق ایله باصیلور یاخود ایچینه کوره برناطورل
 سس چیکلوب قویوریلکله دیه سس یاخود بول یا پیلور
 یعنی دیه سس اوله جی ایسه بر مقدار چیکلوب اولوقت
 ذکر اولنان تل کدوسسندن برازدها تیز چقار که
 بوسس نه ره ناطورل ونده می ناطورل اولور
 بونک ایکیسک اره سی یعنی ره ناطورلدن تیز و
 می ناطورلدن پست اولور بونک ره دیه سس یاخود
 می بول دینور حاصلی هر قفسی برناطورل سسک
 کندن تیزینه اوناطورل سسک دیه سس وایزک
 الت طرفده اولان دیگر ناطورل سسک کندن
 پست اوله جعتدن انک بولی دینور سائر لری
 بونک مقیشند

اوجینجی درت

مقام کیدیشنه کوره پرده لره اوریلور کن بعض

دفعه

دفعه اورلمسین بر زمان کچوریلور که بوزمان دخی
 حساب داخلند اولوق شرطیله مثلاً نفس الینور کی
 بر فاضله ویرلکه (اس) قعی اولور بونکه اغد
 ویاخود سرعتله کچمس طبق سسلر کی چالنان مقامک
 حکمته وباطله لره میزانته کوره اولور مذکور اسلر
 دخی علی العموم شو ر علامت ایله اراثر اولور
 فقط اغزو یاخود سرعتلیمیدر و تقدا راوزاد یله جقدر
 قواعدی در دخی در سده کوسریله جک ایسه ده
 اندن مقدم بونک لوجه ایله کک بیانته کله لید
 زمانک تقسیمنه یعنی سسلرک اوزاد بلوب سرعتلیمیدر
 نوطه اصطلاحجه درت درتک ایکی درتک بد
 درتک بر سکر لک براون الیق براوتوز ایکلک
 بر التمش درتک قعی اولور ایسه ده التمش درتکلر
 غایت سرعتلی اولدیفندن انرا کزی قوللا نلیوب
 درت درتکلردن اوتوز ایکلکره قدر استعمال
 اولور وهر درت درتکلر عادتاً کیدیشله ایکی

خطوه وایکی درتکلر بر خطوه اتیه جک قدر
 بر زمان اوزاد یله جی و بوزمان ایکی به تقسیم
 ایدلده ایکی دفعه بر درتک ودرده تقسیم
 ایدلده زبرده اراثر اولته جی وجهله درت عدد
 بر سکر لک و سکره تقسیم ایدلده سکر دفعه
 بر اوتوز ایلق و اوتوز ایکی به تقسیم ایدلده اوت
 ایکی کره بر اوتوز ایکلک سس یاخود اس قویلور
 ایکی درتک میزانته بر باطله یا پیلور یاخود بونلده
 تنظیم ایدلش اولان بر هوا چالینور کن ذکر اولنان
 حساب کوره موازنه ایدیلرک باطله لرا بریت لوس

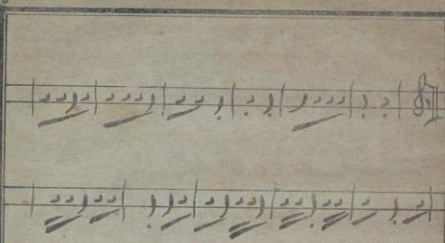
درتینجی درت

اوجینجی در سده بیان اولدیفی اوزره مثلاً ایکی درتک بر
 نوطه سی اوریله جی اولسه بول ایاق قالعش بولند
 حالده بصار ایکن هو دیر رک صاع ایاق برندن قالعش
 با صد قدضیکر تکاد بول ایاق قالعوبینه ایدیر لک اوزره
 ایلر و کیدجه به قدر اوزاد یلور ایشته بومقدار مرویدن
 زمان ایکی درتک اولدیفی بونک لیچون بالاده کوسر لکی وجهله اولکه
 عودا بر سکر لک (ه) تک بولند یعنی خاندیه بر یله قعی اولور وایر لیه
 اراثر اوزد ایکی به ایچنده ایچنده (هو) نوطه لری هر بر لسی بر درتک
 اولوب بول ایاق باصیلور کن بر دفعه هو دیر رک صاع
 ایاق فالدر یلیجه به دکن اوزاتق و بصار ایکی به بر دفعه
 دها هو دیر رک بول ایاق قالعوبده باصق اوزره
 ایلر و کیدجه به قدر اوزاد یلور بوجالده ایکی درتک
 بر هو اوزاد یلیجه ایکی دفعه بر درتک وهر بر درتک
 دخی ایکی به تقسیم ایدلده بر باطله ایچنده دوت عدد
 سکر لک سسلر قویلوب بول ایاق بصار کن بر دفعه
 و صلیح ایاق قالعار کن دخی بر دفعه هو دینلوب بونک
 ایکی بر سکر لک بر درتک اولور اما خطوه و باطله

یادمانش اولور یوق اکیال ایچون صباغ ایاق دخی باصلور
وئکار صول ایاق قالدیریلورکن دخی بر دغه ده
هو تو دنیلرک ایکی درتک زمانده درت دفعه مساوی
مدایله هو اوریلور وخطوه ینه اوسیاق اوزره اتلق
و کاهسی مساوی زمانده اولوق شرطیله در دخی باطله
اولدنی مثللو سک عدد سسلر قویلور واک سرعت اولان
او تون ایکیلکن عیارت اولان بر باطله بشخیده کوسون
کی اون لای عدد سس قویلوب بودنی ایکی درتک بر باطله
اوزادنی بر زمان ایچده یعنی بر خطوه استخه اون التیغه
اوریلوب خطوه تکمیل اولمجه یئشدریلور

بکشیگی کیش

مقام اده لرنده بر باطله ایچده بر درتک و سسلرک کوشون
التیغه دخی بر دن بولندنی کی اقتضاسته کوره داولان
موازنده اسلر دخی بولینور مثلاً مختلف میزانده اولور
دیرده یازیلان باطله لره اولدنی کی کیک سسلرک وکک
اسلرک التیغه



بر د صفر قویلورسه بر درتک وایکی صفر قویلورسه
بریمی درتک و بر د بریمی اولورسه بر سسلرک
و بریمی بریمی اوجده چنکال اولورسه بریمی
سسلرک و د اولورسه براون التیق و د
اولورسه بریمی اون التیق و د اولورسه براون
ایککال و هیچ برشی قویلمیویده بالکیر د یا خود مه
قعی نوطه ایسه ایکی درتک وایکی باطله بی فصل ایدن
چرکیک اوزر یئر قوشاق امار اولورایسه او باطله نک
صون سسی هر قاطیق ایسه یانده کی کیره سکی باطله نک
اک اول کلان سسلرک دخی حسابی بوکا منضم اولور دق

ایکسده برمدایله اوزادلمسته ویش اون باطله اده سسلر
بر وضع اولان علامتی یئشدریلور وایچه چالندقدده اوردن
تکرار یئشدریلور چالنده حلق هر کوره کوریلور ایسه اوردن ایدنی
وئشدریلور علامتی کورلدکده ایضا حلق ایدن اولی باطله نک
تکرار اولمسته اشارت اولدنی اکلا شیلور فقط
تکرار ایدیلرک اولان سسلرک ایسه اولوقت
بو علامتی واکر اون التیق سسلر ایسه
اشارتی قویلور و بر باطله ایچده سسلرک یعنی نوطه لره
عددی باغلا تیلرک حسابدن فضله قویلق ایجاب ایلیک
قدیرده قاق نوطه فضله ایسه بر برندن سر عتاری
دکتمامک اوزره افضله اولان نوطه لریه چالندقدده
فقط حسابده داخل ایدلمیه چکمه اشارت اولی اوزره
اوزر لریه بر علامته اشارت اولور و بر باطله
یا خود شرقی هرنه اولورایسه اولسون یولی نه ایسه مثلاً
دائماً فا دیس یا خود هو دیس یا خود
ره ببول و سائر قعیستک یولی ایسه هر باطله ده
اوسسک اوزرینه بر دوزی دیس یا خود ببول

قویلوب ذکر اولان سس هر زده کوریلورسه دیس
یا خود ببولیدر معلوم اولی ایچون اک باشدده مفتاح
یا نه یعنی علامته میزان رقتن اده سسه اونوطه
قویلوب اوزرینه یا خود فا اشارتی هیلور
اگرچه بوسس اده صره بعضی زده ناطورل اولوق
ایجاب ایدرسه اولوقت ایجاب ایتدیگی زده اوزرینه
بر ناطورل اشارتی وضع اولور و بعضی زده
یا خود شرقی یه بدایدکن ایجابنه کوره بر یا خوددها
زمانده پردیه اوریلر دق بعده ایاق یا خود ال اورایله
یا قه میزان ایله اولمغه باشلا نیلور ایسته اولک
اوریلان پردیه کیک براونسون وکک ده ازیاده اولسون
بوشلر دخی بالاده بیان اولدنی اوزره مفتاح ایله میزان
دقی بر اولان باطله نک ایچده یا زیلور فقط بولندقدده
سابق مثللو مفتاح رقتی اده سسه قویلوب رقتن سکر
قویله رق و میزان ایسه اودنی کوسیدیلرک بعده او
پارچه بی اوکده عموماً برچی ایله فصل ایدلد نصکره
ارتق مقام یانلغه یا خود چالنده بد اولور و هر قعی

برسس غای غای ایدیله یعنی تتریدریله جک اولورسه
اول نوطه نك اوزرینه تریك تغییر اولور بر شمس علامتی
وغایت سرعتله اولریله جی برویاخود دها زیاده سسلر
برباطله ایچنه قوتلق ایجاب ایدیلکی حالده اول نوطه لر
ینه عینله یازیلوب فقط حسابیه داخل اولماق وغایت
سرعتله اولریل ییچون اوزدرینه چریمه تغییر اولتات
شو $\frac{1}{2}$ اشارتروضع اولور

البتی دیر

بشقی درسده معلوم اولدیغی اوزده مثلاً برنجی باطله
بر د ایله بر ۱ قولشدن رایکسیده بر درتلك
اولدیغیچون حساب ایکی درتلك بالغ اولدیغندن بباطله
تکلیل اولش اولور اما طقوزنجی باطله ده درت سس
ایله براس اولوب بونک اولکی ایکی د لری بر اوان
التیق اولغله ایکی عدد اوان التیق دخی بر سکرک
اولدیغندن باطله نك تکلیل اولسنه دها اوج سکرک
لازمکولر قصور قلان براس ایله ایکی سس دخی بر

سکرک اید وکدن اولکی ایکی اوان التیق اولان بر
سکرک سسلر دخی بونک اوزرینه ضم اولند قده درت
کره بر سکرک اولغی زمانک مدی ایکی درتلك قد
اولش اولجی جهتله برباطله تکلیل اولور وهر قنی
هواره اولورسه اولسون ایکی درتلك میرانده ترتیب
اولمش اولان بر مقامک باطله لری مطلقا کرک سس
وکرک اس ایله فضیله اولماق شرطیله ایکی درتلك ایل
ایدلجک باطله لریلر اوج درتلك میرانده اولان هوال
دخی بوکا مقیدر ایکی درتلك باطله لری عاا کیده
دور تک دیر دیکه اوج درتلك باطله لری
دور تک کا دیکه مروایدن زمانده مقامک کیده
کوره داخل حساب اولق شرطیله قاج سس صغیر یله
اوراده کسیلوب دیک باطله یه کچیلور ایدی هر قنی
بر مقامک نوطه سی یازیلجی اولد قده میرانی نر اینه
مثلاً ایکی درتلك اینه چر تکرک صاغ باشندن باش
اولدیغنه اشارت اولق اوزده اول امرده بر $\frac{1}{2}$ اولی
علامتی ایله چر تکرک اوست طرفه بر $\frac{1}{2}$ اشارت

وضع اولور واکرچه اوج درتلك اینه $\frac{1}{2}$
ایله اراثر اولور و بوکا مقاس دینلور که مقامک نر اولد
ترتیب و تنظیم ایدلکی اندن معلوم اولوب اکا کوره
ایاق اترق یاخودال اورارق باطله لریک ایچنده ک
نوطه لری باغلا نیلرینه یعنی حسابیه کوره اغر و سرعتی
اوریلور اوج درتلك استامیاسی یعنی ایاق یاخود
ال اورمی یا لکن بر ایاق یاخود برال ایله اولور شویله
یا لکن صول ایاق یاخودال مساوی زمانده بر اترق
ایکی دفعه اوریلوب فقط ایکی دفعه اوریلجک اولکنه
نسبتله بر مقدار اندن زیاده جه طوبیلوب و قالدیریلوب
دخی نه اولکی قالدیرلشدن براغریجه قالدیریلوب
طوردیغی مقدار یوقاروده دخی طور دیریلوب رقی بر باطله
ایچنده اولان اوج عدد درتلك سسلرک حکمی تمام
اولغله نر دیک باطله یی اورمی اوزره تکرار اولکی
کی اوریلور تقریفات سائر سی اولکی درسده
بیان اولدیغی اوزره در

سکرک دیر

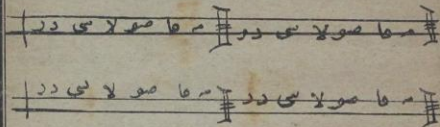
هر قنی بر مقامده دیر سس و بولر یعنی یار بر تیر یاخود
یار بر بست سسلر بولدیغی حالده هر قنی نوطه اینه مثلاً
(ده) بول اینه (ده) نك اوزرینه بر نا یاخود
(ده) دیر سس اینه اوزرینه بر نا علامتی وضع اولق
اما ایچینه کوره دیر سس یاخود بول اوریلوب رقی کچیلور
سس لریلروده نا طورل اوریلوب جی اولورسه اولوقت
اوسسلرک اوزرینه بر نا اشارتی قونلور لکن هر نا طورل
سس لریک اوزرینه اشارت قونلور چونکی سسلر دنا
نا طورل اوزرینه تنظیم اولدیغندن وجه مشروح اوزر
در صره دیر سس و بول یاپیلان سسلر تکرار نا طورل
اولق ایجاب ایدرسه اولوقت مذکور اشارت تلوی
ایجاب ایدر و بر باطله ایچینه بالقرض بر قاج عدد دایر
اولق لارنم کلسه هر رینه $\frac{1}{2}$ یاخودا قونلوب
یا لکن بر عدد رینه یعنی اولکنه قونلوب قصوریدیغی او
اشارتله حکم اولور لکن بر باطله نك ایچنده اولق
شرطیله دیر سس اوریلان برسس تکرار نا طورل

اوريله جق اولور سه اولوقت اوسسك اوزينه
بر ۴ ناطورل اشارق قونلور

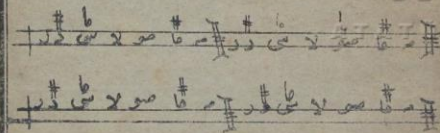
طوقوزنجي دوزن

فانونلر بردفعه آهنگ ايدلدكن او آهنگ ايله ساثر
سازلر كي هر بر مقام چالينه ميه جغدن مقامه كوه
دوزلسي لازم كله جي جهله كاقه تلر ناطورل
اوله رق بردفعه دوزلدك نصكم ققي مقامده ققي
تلر نه اوله جق زبرده كوسترلشدر شويله كه ياتنه
تلر ك كاقه سي ناطورل اولوب مثلاً بيا تيدن جماره
آهنگ ايديله جك ايسه ايكني اسقالاده اولديغي
كي (فا) ايله (د) نوظه لري دير سس و (سي)
نوظه لري بول اوله رق قصوري يعني اوزر لنده
ديه سس يا خور بول اشارق اوليانلر حال سته
اوزده يعني ناطورل قاله جقدر وقس تلي الوقت

بيكار دوزن



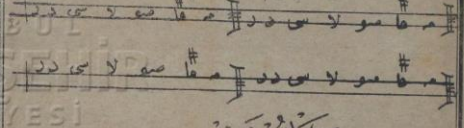
جچار دوزن



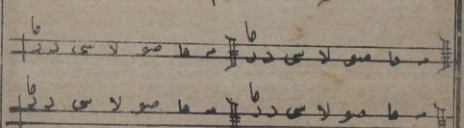
فرخاني دوزن



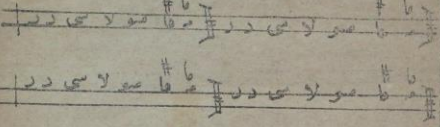
جسيني دوزن



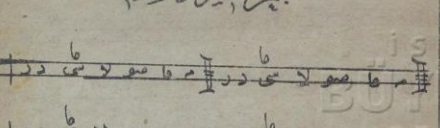
صبا دوزن



هزارم دوزن



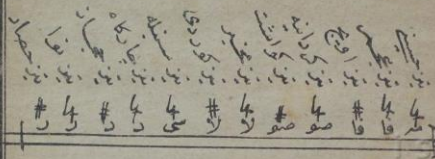
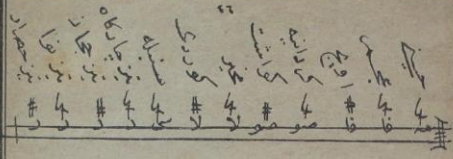
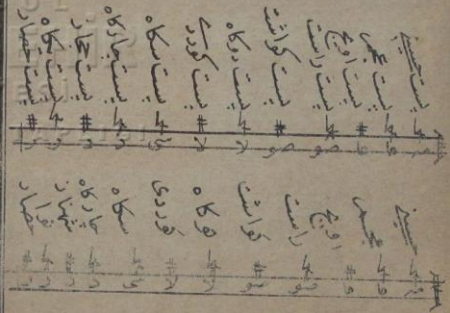
سجستاني دوزن



ايمدی مقامات پك چوق وارا يسه ده بر دوزنده بر
قاج مقام چالينور مثلاً بيا ق دوزنده اصفهان
وسازكار و سازره چالنديغي مثلاً ساز دوزنده

بو وجهه ایسه ده بعضی لرنده پرده یی مقامه اوردن
ایچون اساسلی دوزن اولد یقندن اده سه طرف
ایله تلت اوزرینه باعیله رق کچیلور بونلر استاددن
تعلیمه محتاجدر

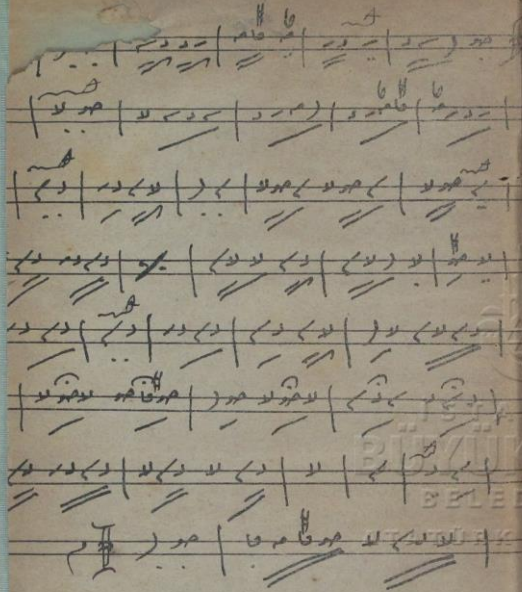
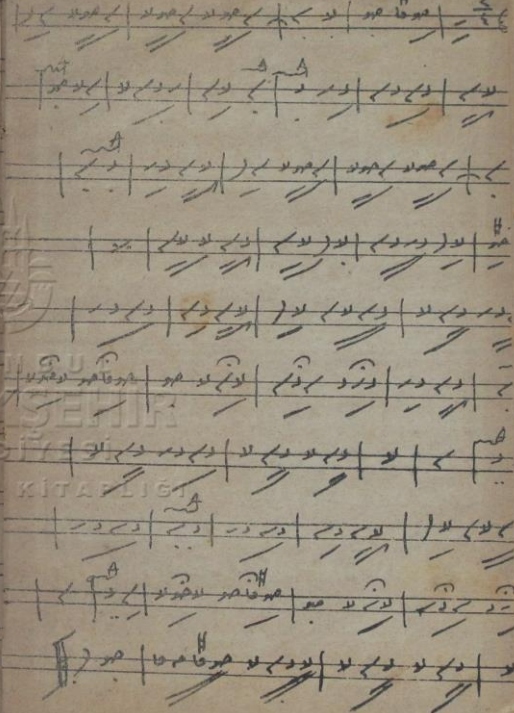
لوتنجی یی
استقامات



اشور ساله ده مندرج اولان قاعده اوزره ترتیب
وتظیم ایدیه جک نوطه لر عینله رخ کورملک اوزره
هر کسک معنوی اولان بیل بئر وینک نوطه سی اوزره
نوطه دن بالترجمه آخر ساله یی درج و علا وه ایدیه
کی بعد ماری کرک بئر و کرک شرقی نوطه لر یی بیدیه

چهار یله جقدن
۱۲۹۱
کرتک

بیل بئر وینک



M. CEVDET
No.
KITAPLARI

